



DISSERTATION

Titel der Dissertation

Neue Kunst in alten Kirchen

Künstlerische Eingriffe in Kirchenräume und Umgestaltungen von
Kirchen in der Erzdiözese Wien nach 1945

Verfasserin

Mag. phil., Mag. theol. Monika Kracher-Innerhuber BA

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin

Ao. Univ.- Prof. Dr. Martina Pippal

*Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen.
Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.*

Danksagung

„Der Weg ist das Ziel.“ (Konfuzius)

Dieses Zitat war lange Zeit das „Motto“ des Arbeitsprozesses an meinem Dissertationsprojekt. Bedingt durch meine beruflichen und privaten Verpflichtungen dauerte der Weg zum Ziel länger als geplant.

Gedankt soll hier allen werden, die mich auf diesem Weg unterstützt und gefördert haben, allen voran meiner Betreuerin Prof. Dr. Martina Pippal, die von „meinem“ Thema, das mich schon seit meiner Diplomarbeit in Katholischer Theologie begleitet, sofort überzeugt war und sich bereit erklärt hat, diese fächerübergreifende Arbeit zu betreuen. Die Anregungen und Hinweise in ihrem Privatissimum haben mir immer neue Aspekte der Kunstgeschichte eröffnet. Auch dem Zweitgutachter HR Dr. Kitlitschka sei für seine kritische Lektüre und seine weiterführenden Hinweise gedankt.

Dankbar bin ich Dr. Johannes Rauchenberger, dessen Vorlesungen am Institut für Kirchengeschichte mir immer neue, spannende Fragestellungen des Forschungsgebietes „Kirche und Kunst“ nahe gebracht haben.

Für die Unterstützung bei der Recherche sei allen Pfarrern, Pastoralassistenten und Pfarrsekretärinnen, die hier namentlich nicht alle genannt werden können, herzlich gedankt. Durch ihre oft sehr ausführlichen Antwortschreiben waren mir diese kirchlichen Mitarbeiter sehr behilflich. Danken möchte ich auch Mag. Heinz Ebner für das ausführliche Interview, welches mir neue Aspekte des Themas erschloss.

Besonders bedanken möchte ich mich auch beim Leiter des erzbischöflichen Bauamtes DI Harald Gnisen und der ehemaligen Diözesankonservatorin Dr. Hiltigund Schreiber für ihre hilfreichen Auskünfte.

Danken möchte ich auch Dr. Ingeburg Weinberger für die gründliche Korrektur und die zahlreichen Verbesserungsvorschläge, weiters Mag. Christian Zottl für die Übersetzung des Abstracts.

Besonders dankbar bin ich für die Unterstützung bei Fragen des Layouts und allen computertechnischen Belangen. Hier haben sich besonders meine Söhne Christian und Michael Kracher und Juliane Schörghuber als hilfreiche Geister verdient gemacht.

Und schließlich möchte ich meinem Partner Dr. Peter Kracher für sein Verständnis und die geduldige Unterstützung bei meinen Fotorecherchen danken.

MMag. Monika Kracher-Innerhuber

INHALTSVERZEICHNIS

KAPITEL I: KIRCHE UND KUNST IM SPANNUNGSVERHÄLTNIS	1
1. Einführung, Problemstellung	5
1.1. Das Interesse der Kirche an der Kunst	8
1.2. Zur Quellenlage	15
1.3. Zum Ziel der Arbeit und zu den Auswahlkriterien der besprochenen Werke	19
2. Historischer Überblick – die Erzdiözese Wien ab 1945	21
2.1. Bautätigkeit	23
2.2. Berührungspunkte von Kirche und Kunst – Monsignore Otto Mauer	28
KAPITEL II: UMGESTALTUNGEN	32
1. Zur Problematik der künstlerischen Umgestaltung von Kirchenräumen	32
1.1. Bauliche Rahmenbedingungen der Umgestaltung – Raumtypen	32
1.1.1. Die Basilika	33
1.1.2. Der Zentralbau	34
1.2. Orte der liturgischen Handlung	34
1.2.1. Der Altar	36
1.2.2. Der Ambo	39
1.2.3. Der Tabernakel	42
1.2.4. Die Sessio	44
1.2.5. Der Taufort	45
1.3. Rudolf Schwarz und seine Theorien zum Kirchenraum	47
1.4. Die Frage nach der „Atmosphäre“	50
2. Anlässe für die Umgestaltungen	56
2.1. Die liturgische Bewegung als Vorreiter der Liturgiereform	57
2.2. Das Zweite Vatikanische Konzil und die Liturgiereform	60
2.3. Das Ellipsenmodell (Communioraum) als Zukunftsmodell?	68
3. Das „Wiener Modell“ für die Umgestaltung der Altarräume im Vergleich mit den Vorgangsweisen in anderen Diözesen	72
4. Denkmalschutz und die Umgestaltung von Kirchenräumen	83
5. Die Umgestaltungen in der Erzdiözese Wien seit 1945 - Übersicht	90
6. Einzeldarstellungen	104
6.1. Königin des Hochheiligen Rosenkranzes, Hetzendorf, Wien XII.	105
6.2. Basilika Unserer Lieben Frau zu den Schotten, Krypta, Wien I	108
6.3. Kirche zum Hl. Kreuz, Grinzing, Wien XIX.	110
6.4. Stadtpfarrkirche Hl. Ägydius, Korneuburg, NÖ	113
6.5. Pfarrkirche Hl. Antonius von Padua, Obersdorf, NÖ	115

6.6. Rektoratskirche St. Ruprecht, Wien I.	117
6.7. Pfarrkirche Hl. Nikolaus, Prigglitz, NÖ	120
6.8. Pfarrkirche Hl. Dionysius, Pottschach, NÖ	122
6.9. Pfarrkirche zur Hl. Elisabeth von Thüringen, Wien IV.	124
6.10. Stadtpfarrkirche St. Othmar, Mödling NÖ	126
6.11. Pfarrkirche Hl. Nikolaus, Velm, NÖ	129
6.12. Pfarrkirche Hl. Brigitta, Brigittenau, Wien XX.	132
6.13. Pfarrkirche St. Paul, Döbling, Wien XIX.	134
6.14. Pfarrkirche St. Peter am Moos, Muthmannsdorf, NÖ	136
6.15. Pfarrkirche Hl. Nikolaus, Herrenleis, Gemeinde Ladendorf, NÖ	138
6.16. Pfarrkirche St. Othmar, Kolonitzplatz, Wien III.	140
6.17. Pfarrkirche Zu den sieben Zufluchten, Altlerchenfeld, Wien VII.	142
6.18. Pfarrkirche Hl. Michael, Hof am Leithaberge, NÖ	144
6.19. Pfarrkirche Hll. Magdalena und Rupert, Scheiblingkirchen, NÖ	146
6.20. Pfarrkirche Maria Loretto, Jedlesee, Wien XXI.	148
6.21. Franziskanerkloster Franziskus-Friedenskapelle, Wien I.	150
6.22. Pfarrkirche Hl. Bartholomäus, Kalvarienbergkirche, Wien XVII.	153
6.23. Pfarrkirche St. Bartholomäus, Unterwaltersdorf, NÖ	155
6.24. Pfarrkirche St. Gertrud, Währing, Wien XVIII.	157
6.25. Pfarrkirche Hll. Petrus und Paulus, Pfaffstätten, NÖ	160
6.26. Pfarrkirche Zum Allerheiligsten Erlöser, Wien XXIII.	163
6.27. Garnisonskirche zum Hl. Kreuz, Stiftskirche, Wien VII.	165
6.28. Propsteikirche zum Göttlichen Heiland, Votivkirche, Wien IX.	167
6.29. Pfarrkirche Hll. Peter und Paul, Kaiserebersdorf, Wien XI.	169
6.30. Pfarrkirche Hl. Veit und Maria Zuflucht der Sünder, Wien XIII.	171
6.31. Pfarrkirche Zur heiligen Dreifaltigkeit, Neukloster, Wr. Neustadt NÖ	174
6.32. Pfarrkirche Hl. Nikolaus, Wilfersdorf, NÖ	176
6.33. Pfarrkirche St. Augustin, Wien I.	179
6.34. Rektoratskirche St. Anna, Wien I.	182
6.35. Pfarrkirche Hll. Philippus und Jakobus, Deutschbrodersdorf, NÖ	184
6.36. Pfarrkirche Hl. Laurentius, Achau, NÖ	186
6.37. Pfarrkirche Hl. Vitus, Edlitz, NÖ	188
6.38. Pfarrkirche St. Michael, Fischamend, NÖ	190
6.39. Pfarrkirche St. Andreas, Ladendorf, NÖ	192
6.40. Pfarrkirche Hl. Georg, Günselsdorf, NÖ	194
6.41. Pfarrkirche Maria Geburt, Maria Hietzing, Wien XIII.	196
6.42. Pfarrkirche Hl. Johannes Nepomuk, Migazziplatz, Wien XII.	198
6.43. Pfarrkirche zu den 14 Nothelfern, Lichtental, Wien IX.	201
6.44. Kirche Hl. Leopold, Am Steinhof, Wien XIV.	204
6.45. Filialkirche Hl. Katharina, Glinzendorf, NÖ	206
6.46. Pfarrkirche Hl. Andreas, Hennersdorf, NÖ	208
6.47. Kirche Zur Unbefleckten Empfängnis Mariae, Steinabrückl, NÖ	211
6.48. Stadtpfarrkirche zum Hl. Jakobus d. Älteren, Bad Vöslau, NÖ	213
6.49. Pfarrkirche Hl. Margaretha, Höflein a.d. Donau, NÖ	215
6.50. Pfarrkirche Hl. Johannes d. Täufer, Kirchsschlag am Wechsel, NÖ	217
6.51. Pfarrkirche St. Michael, Heiligenstadt, Wien XIX.	220

7. Beobachtungen zu den Umgestaltungen der Kirchenräume – Versuch der Systematisierung der Entwicklungslinien

7.1. Die Purifizierung als Phänomen der späten 1960er und -70er Jahre	223
7.2. Platzierung im Raumgefüge	225
7.3. Liturgische Orte als Gestaltungsobjekte: Materialwahl und Formgebung	227
7.4. Umgang mit dem historischen Bestand	233
7.5. Umgestaltungen als dynamischer Prozess zwischen Pfarre, Denkmalamt, Diözese und Künstler	234

KAPITEL III: BILDWERKE IN KIRCHEN DER ERZDIÖZESE WIEN NACH 1945

238

1. Die Frage nach den Bildern im Kirchenraum – Das religiöse Bild zwischen Kultobjekt und Abbildung

238

2. Die Schwierigkeit der Altarwandgestaltung

245

- 2.1. Die Chorraumfresken der Pfarrkirche Alland, NÖ 246
- 2.2. Apsisgestaltung St. Gabriel, Mödling, NÖ 248
- 2.3. Rosenkranzbilder Ernst Fuchs, Rosenkranzkirche, Wien XII. 250
- 2.4. Altarwandgestaltung Möllersdorf, Maria Namen, NÖ 256
- 2.5. Tabernakel des Wr. Neustädter Altares von St. Stephan, Wien I. 258

3. Das Kirchenfenster als Bildort – zwischen Narration und Abstraktion

260

- 3.1. Apsisfenster St. Jakob, Heiligenstadt, Wien XIX. 264
- 3.2. Langhausfenster St. Ruprecht, Wien I. 265
- 3.3. St. Vitus, Puchberg am Schneeberg, NÖ 268
- 3.4. St. Bartholomäus, Unterwaltersdorf, NÖ 270

4. Der Kreuzweg als Sonderform des religiösen Bildes – zwischen Narration und Meditation

272

- 4.1. Kirche am Schüttel, Wien II, Franz Deed - Kreuzweg als Glasfenster 276
- 4.2. Marienkirche Berndorf, NÖ - Monumentalität und Kreuzwegsdarstellung 278
- 4.3. Kreuzweg in Möllersdorf, NÖ, Lydia Roppolt - Reduzierte Figuration 279
- 4.4. Kreuzweg von Priggilitz, NÖ, Johannes Seidl – Kreuzvariationen in Keramik 281
- 4.5. Kreuzweg der St. Nikolaus, Wien XXIII. Anton Lehmden – „Naiver“ Realismus 284
- 4.6. Kreuzweg der Donaucitykirche Wien XXII., Heinz Tesar – Graphische Reduktion 286
- 4.7. Kreuzweg der Kirche Cyrill und Method, Wien XXI.– Partizipation als Programm 289

5. Beobachtungen zu den besprochenen Kreuzwegsdarstellungen

292

KAPITEL IV: MODERNE KUNST ALS TEMPORÄRE INTERVENTION IN KIRCHENRÄUMEN DER ERZDIÖZESE

293

1. Zum Begriff der Installation und Intervention

293

2. Das Fastentuch als liturgische Besonderheit – „Fasten der Augen“ als ästhetische Herausforderung

296

- 2.1. Die Fastentücher von Alfred Graf für St. Elisabeth, Wien IV. 301
- 2.2. Das Ostertuch von Ernst Degasperis für St. Leopold, Wien-Gersthof XVIII. 303
- 2.3. Die Fastentücher von St. Michael, Wien I. 305
 - 2.3.1. Die Batiktücher von Lore Heuermann 1982 306
 - 2.3.2. Das Fastentuch von Gustav Bergmeier 2004 308
- 2.4. Das Fastentuch von St. Othmar, Mödling 310
- 2.5. Fastenbild „Der Logos – Die segnende Hand“ Jürgen Messensee; St. Johannes Nepomuk Kapelle, Wien IX. 311

3. Kirchenräume als regelmäßig bespielte Ausstellungsorte	313
3.1. Die Kunstinitiativen in der Universitätskirche Wien I.	314
3.1.1. Altarrauminstallation „General Systems“ von M. Kienzer und M. Erjautz	316
3.1.2. Installation „Konnexion 2“, Meina Schellander	319
3.1.3. Installation „Jesuitenkosmos“, Steinbrener & Dempf	320
3.1.4. Installation „Fatsche I“, Gabriele Rothemann	321
3.2. St. Ruprecht, Wien I, als Ausstellungsraum	323
3.2.1. Fasteninstallationen in St. Ruprecht	324
3.2.2. Marsyas – Antiker Mythos versus Christentum	325
3.3. Kunst im Karner – Mödling, St. Othmar, NÖ	327
3.3.1. Intervention von Hermann Nitsch „AUFERSTEHUNG – Dionysos oder Christus“	329
3.3.2. Leo Zogmayer „WORDEN“, 2010	331
Schlussbemerkung	333
Literaturverzeichnis	336
Künstlerverzeichnis	357
Bildteil	365
Bildnachweis	465
Abstract	477
Lebenslauf	479

KAPITEL I: KIRCHE UND KUNST IM SPANNUNGSVERHÄLTNIS

1. Einführung, Problemstellung

„Kunst und Kirche sollten sich mehr aus der Ferne begegnen und grüßen. Sonst wird es für alle Beteiligten peinlich“.¹ Arnulf Rainer distanzierte sich mit dieser viel zitierten Feststellung 1994² von der Vereinnahmung der Kunst durch die Kirche.³ Diese hat sich in ihrer Geschichte immer auch die Kunst zu Nutze gemacht. Vom Umgang der katholischen Kirche mit der bildenden Kunst wird in dieser Arbeit die Rede sein. Hier soll anhand von ausgewählten Beispielen aufgezeigt werden, wie vielfältig die Rolle ist, die Kunst in Kirchenräumen der Erzdiözese Wien spielt.

Die europäische Kunstgeschichte ist ab dem 4. Jahrhundert n. Chr. über weite Strecken christlich geprägte Kunst. Die Kunst wurde als „ancilla“ der Kirche, der Bilddidaktik und der Theologie verstanden, lange Zeit blieb diese untergeordnete Rolle unwidersprochen, erste Brüche lassen sich ab dem 15./16. Jahrhundert feststellen, die Reformation spielte bei diesem Prozess eine wesentliche Rolle. Mit dem Einsetzen des Emanzipationsprozesses der Kunst, der mit dem neuen Selbstverständnis der Künstler einherging, wurde das Verhältnis von Kirche und Kunst komplexer. Aber erst in der Zeit der Aufklärung und im 19. Jahrhundert wurden Kirche und Kunst zunehmend einander fremd. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts koppelte sich die Kirche bei ihren Bauaufgaben und den in Auftrag gegebenen Bildwerken immer mehr von innovativen Kunstströmungen (von einigen Ausnahmen abgesehen) ab, die Künstler entdeckten für sich neue Aufgabengebiete.

„Die weithin feststellbare Dialogverweigerung motiviert sich seitens der Kirchen auch durch subtile sittlich-moralische Vorbehalte gegenüber Kunstwerken und Künstlern [...]. Dort, wo sie aber im Raum der Kirche eine Rolle spielt, ist sie vielfach nicht auf der Höhe der Qualität.“⁴

Auch nach dem Beginn des 20. Jahrhunderts präferierte die katholische Kirche für den Bau und die Ausstattung von Kirchen meist die im Historismus wurzelnde neogotische und neoromanische Formensprache. Stellungnahmen des kirchlichen Lehramtes zementierten die Abwehrstellung der Kirche gegen zeitgenössische Kunstströmungen ein. Pius XII. meinte in der 1947 erschienenen Enzyklika „Mediator dei“, dass das Gewissen gebiete, „all jene in jüngster Zeit verbreiteten Bilder und Darstellungen zu

¹Schmied 1990, S. 18.

² Dieses Zitat findet sich in Variationen und dürfte auf ein Pressegespräch 1994 zurückgehen. vgl. Kapellari 2006

³ In dieser Arbeit ist ausschließlich von der Katholischen Kirche die Rede.

⁴ Rauchenberger 1999, S. 26.

missbilligen und zurückzuweisen, die eine Entstellung und Entartung wahrer Kunst zu sein scheinen und die nicht selten christlicher Schönheit, Zurückhaltung und Frömmigkeit offen zuwiderlaufen [...]. Solche Kunst muß um jeden Preis von unseren Kirchen ferngehalten und daraus entfernt werden.“⁵ Das führte dazu, dass „Kirchenkunst“ sich von den Kunstströmungen abgekoppelt hat. So meint Johannes Rauchenberger, dass die Bezeichnung Kirchenkunst im 20. Jahrhundert fast einen rufschädigenden Beigeschmack erhalten habe, es seien kraftlose, ärmliche, schwächliche, formal überholte Bilder entstanden, die rein dekorative Zwecke erfüllten.⁶

Einzelne kunstsinnige Kleriker bemühten sich dessen ungeachtet um den Kontakt zur zeitgenössischen Kunst, einige Protagonisten der „klassischen Moderne“ wurden im Auftrag der Kirche tätig. Die Wallfahrtskirche in Ronchamp von Le Corbusier, die Arbeiten von Henri Matisse in Vence wären hier zu nennen, im deutschsprachigen Raum die Bauten von Rudolf Schwarz. Nach dem II. Vatikanischen Konzil, das in vielen Bereichen eine Öffnung und Dialogbereitschaft der Kirche angesichts der Pluralität der modernen Welt mit sich brachte, änderten sich auch die offiziellen Stellungnahmen zu Kirche und Kunst. Einerseits wurde der Bruch bedauert⁷, andererseits wurde zwar die Autonomie der Kunst anerkannt, diese aber doch wieder an die Kirche rückgebunden. Papst Johannes Paul II. stand dabei der Unabhängigkeit der Kunst nicht grundsätzlich ablehnend gegenüber:

„Diese Autonomie ist, recht verstanden, kein Protest gegen Gott oder die Aussagen des christlichen Glaubens [...]. Damit ist die Voraussetzung gegeben, daß die Kirche in ein neues Verhältnis zur Kultur und zur Kunst eintritt, in ein Verhältnis der Partnerschaft, der Freiheit und des Dialogs.“⁸

Dieser Dialog war in der Zeit nach dem 2. Weltkrieg nicht selbstverständlich, es fanden auch teils heftige kunsttheoretische und theologische Auseinandersetzungen über das Verhältnis von Kirche und Kunst statt.⁹

Die liturgische Aufbruchsbewegung nach dem II. Vatikanischen Konzil stellte manchmal in ihrem Bemühen um die Umsetzung der Konzilstexte und der Prämisse der tätigen Gemeinde in der Liturgie ästhetische Überlegungen hintan. „Diese liturgiedogmatische Strenge ist zentral für eine innerkirchliche und moderne theologische Reform. Ihre paradoxe Konsequenz: Die moderne autonome Kunst distanzierte sich erneut von der Kirche. Die Gründe: Ästhetische Reglementierung und künstlerische

⁵ Mediator Dei, S. 107.

⁶ Rauchenberger 2005

⁷ vgl. Schmitt 1997, S. 301.

⁸ zitiert nach Schmitt 1997, S. 301.

⁹ siehe dazu auch Schmitt 1997, S. 302 – 303.

Kompetenzverluste.“¹⁰ Trotzdem reißt das Bemühen der Kirche um die Kunst nicht ab – auch wenn es oft nur Einzelinitiativen von Entscheidungsträgern der Kirche sind, die den Dialog vorantreiben, in Österreich wären da Herbert Muck, Günter Rombold, Josef Fink, die Aktivitäten des Kulturzentrums bei den Minoriten in Graz und vor allem Monsignore Otto Mauer zu nennen, in jüngster Zeit auch die Aktivitäten des Jesuitenordens in Wien und Innsbruck, in der Diözese Graz/Seckau die Initiativen, die von Pfarrer Hermann Glettler in der Grazer „Künstlerkirche“ St. Andrä¹¹ gesetzt werden. Daneben gibt es ein „offizielles“ Bemühen, so wird seit geraumer Zeit ein Mitglied der Bischofskonferenz mit den Kulturagenden betraut, Kardinal Schönborn war mit diesem Bereich in den 90er Jahren beauftragt, danach bemühte sich besonders der Bischof der Diözese Graz/Seckau Dr. Egon Kapellari um den Dialog mit den Kunstschaffenden.

Traditionsreich ist die „Österreichische Gesellschaft für Christliche Kunst“, die 2009 ihr hundertjähriges Bestehen feierte und den Dialog mit Künstlern sucht und diese fördert.¹²

Kirchennahe Kunstpreise werden ausgeschrieben¹³, in der Erzdiözese Wien wird der Msgr. Otto-Mauer-Preis seit 1981 jährlich verliehen, in Salzburg gibt es seit 2005 den Kardinal-König-Kunstpreis, der alle zwei Jahre ausgeschrieben wird und der Förderung der zeitgenössischen Kunst dienen soll. Aufsehenerregend waren auch der Kunstpreis, den der Theologe emer. Univ. Prof. Dr. Philipp Harnoncourt 2011 anlässlich seines Geburtstages ausschrieb und damit zahlreiche Künstler anregte, das Thema „Trinität“ in ihren Arbeiten aufzugreifen.¹⁴

In den letzten Jahren ist auch ein neues Interesse von Künstlern an der Auseinandersetzung mit religiösen Inhalten zu erkennen. Es werden Anleihen aus der christlichen Bildtradition genommen, diese werden hinterfragt und persifliert, die scharfe Religionskritik ist etwas zurückgegangen. So entstehen Werke jenseits des kirchlichen Auftrags, die sich mit der christlichen Formensprache auseinandersetzen.

¹⁰ Schmitt 1997, S. 303.

¹¹ Eine Dokumentation der Projekte findet sich in: Hermann Glettler (Hg.), AndräKunst. Weitra 2013.

¹² vgl. URL:<http://presse.stephanscom.at/pew/articles/2009/11/10/a5471> (31.12.2009)

¹³ So wäre in diesem Zusammenhang auch der St. Leopold Friedenspreis zu nennen, der seit 2008 vom Konvent des Stiftes Klosterneuburg vergeben wird und der Förderung der Kunst und des humanitären Engagement gewidmet ist; vgl. <http://www.stift-klosterneuburg.at/kultur/geschichte-kunst/st-leopold-friedenspreis-2014> (15.6.2014); weiters soll auch der Förderpreis des Diözesankunstvereins Linz, der seit 1996 alljährlich vergeben wird und vor allem Diplomarbeiten der Kunstuniversität Linz auszeichnet, genannt werden; vgl. http://diozese-linzold.at/redaktion/index.php?action_new=Lesen&Article_ID=65690 (15.6.2014)

¹⁴ Eine Dokumentation dieses Projektes findet sich auf www.kultum.at/trinitaet/Trinitaet.htm (4.1.2012)

1.1. Das Interesse der Kirche an der Kunst

Im Diskurs wird als Gemeinsamkeit von Kunst und Kirche immer wieder hervorgehoben, dass beide den Menschen mit seinen Lebensbezügen zum Thema hätten. Papst Johannes Paul II. meinte dazu in seiner Rede im Herkulesaal in München 1980, dass es der Kirche und der Kunst um den Menschen gehe, „um sein Bild, um seine Wahrheit, um die Erschließung seiner Wirklichkeit.“¹⁵ Religion interessiert die Kunst als eine Möglichkeit, die Frage nach dem Sinn der menschlichen Existenz zu beantworten. Auch wenn ihre Antworten nicht angenommen werden, bleibt das Nachdenken über die *conditio humana* ein verbindendes Element zwischen Kunst und Kirche. Eine grundlegende Beziehung zwischen Kunst und Religion konstatierte auch der Literat Alois Brandstätter:

„Die wahre Kunst ist ja an sich schon zur Hälfte Religion. Die großen Baumeister von Kirchen waren nicht nur Christen, sondern sogar Theologen [...]. Die Wortkunst, auch die Wissenschaft muß über Gott reden, die bildenden Künste aber können Ihn zeigen, können Seine Anwesenheit schaubar, fühlbar, greifbar machen. Eine Kirche, ein Altar – eine Monstranz!“¹⁶

Der Umgang mit den religiösen Bildwelten stellt für Künstler ein Hinterfragen der Tradition dar, christliche Ikonographie findet auf diese Weise wieder ihren Platz im aktuellen Kunstschaffen.¹⁷ Es entstehen Werke, die von Kunstschaffenden aus eigenem Antrieb geschaffen werden und sich mit religiösen Inhalten auseinandersetzen. In dieser neuen Auseinandersetzung liegt auch eine Bereicherung für die Kirche, durch den kreativen Umgang mit den religiösen Bilderwelten kann ein neuer Blick auf die überlieferten Inhalte entstehen. Als weitere positive Möglichkeit der Kunst wird ihr kreativer nonverbaler Zugang zu den existentiellen Fragen des Menschen angeführt. So wird ein „Erkenntnisüberschuss“, ein surplus gegenüber den sprachlich möglichen Ausdrucksweisen erschlossen.¹⁸ Übereinstimmung herrscht in der Theologie darüber, dass auf Kunst zu verzichten heißen würde, die Religion um vieles ärmer zu machen.

Die katholische Kirche verwendet Kunst auch in ihren liturgischen Vollzügen. Thomas Erne konstatiert, dass eine der Gemeinsamkeiten von Kirche und Kunst die Darstellung von Sinn in Zeichen, Symbolen, Gleichnissen und Bildern sei.¹⁹ Seit dem II. Vatikanum

¹⁵ zitiert nach Schmitt 1997, S. 188.

¹⁶ Brandstätter 1984, S.122 und S. 124.

¹⁷ vgl. Johannes Rauchenberger 2006

¹⁸ Johannes Rauchenberger untersucht in seiner Dissertation die bildende Kunst im Hinblick auf den theologischen Erkenntnisgewinn. vgl. dazu auch Rauchenberger 1998.

¹⁹ URL:http://www.artheon.de/tl_files/artheon/download/Erne_A16.pdf (7.8.2013)

bemühten sich einige Päpste um einen Dialog mit der modernen Kunst und den Künstlern im Besonderen. Papst Johannes XXIII. scheute nicht davor zurück, den mit ihm befreundeten Atheisten Giacomo Manzù mit der Gestaltung eines Bronzetores des Petersdomes zu beauftragen. Sein Nachfolger Paul VI. bat die römischen Künstler in einer Aufsehen erregenden Predigt 1964 um Verzeihung für die geringe Achtung, die ihnen von Seiten der Kirche entgegengebracht wurde, und initiierte die *Collezione d'Arte Religiosa Moderna e Contemporanea* der Vatikanischen Museen, die 1973 eröffnet, aber seit dem Ende seines Pontifikates in den siebziger Jahren aber nicht mehr erweitert wurde.²⁰ Papst Johannes Paul II. meinte dazu in seiner vielbeachteten Rede in München, dass die Kirche nicht nur eine Kirche des Wortes sei, „sondern auch der Sakramente, der heiligen Zeichen und Symbole. [...] Der Glaube wendet sich nicht nur an das Hören, sondern auch an das Sehen, an die beiden Grundvermögen des Menschen.“²¹ Sein Entwurf des Verhältnisses von Kirche und Kunst könnte man auch mit Dominik M. Meiering unter dem Stichwort der „Interkulturalität“ zusammenfassen:

„Die Feststellung des Papstes, daß mit Kunst und Kirche in der heutigen Zeit zwei eigenständige ‚Kulturen‘ aufeinandertreffen, führt zu einem differenzierten Urteil über die zeitgenössische Kunst. Die Kirche kann hier nicht mehr einfach nur ihr Menschenbild in die Kunst hineintransplantieren, sondern sie muß sich zugleich mit den Vorstellungen und Idealen der auf Eigenständigkeit pochenden Künstler auseinandersetzen. Es geht [...] um Interkulturalität: einen offenen Dialog zweier freier Subjekte. Diese [...] sind autonom und hierbei jedoch dem anderen gegenüber zugleich verantwortlich.“²²

Die Conclusio dieses Papstes fällt eindeutig aus – die Kirche brauche die Kunst²³, ob vice versa die Kunst auch die Kirche brauche, bleibe dahingestellt.

Auch Papst Benedikt XVI. versuchte an die Tradition der kirchlichen Kunstförderung anzuschließen, anlässlich des zehnten Jahrestages des Briefes von Papst Johannes Paul II. an die Künstler lud er 260 Kunstschaffende zu einem Festvortrag in die Sixtinische Kapelle ein. Dieses Treffen wurde von Erzbischof Gianfranco Ravasi, dem Präsidenten des Päpstlichen Rates für die Kultur, arrangiert. In seiner Ansprache stellte er den im zeitgenössischen Diskurs kaum mehr bemühten Begriff der „Schönheit“ in den Mittelpunkt seiner Ausführungen. Die Schönheit könne nach Ravasi ein Weg zur Transzendenz sein, Kunst habe darüber hinaus auch religiöse Qualität, wenn sie die

²⁰ Eine chronologische Darstellung der unterschiedlichen Positionen der Päpste nach dem II. Vatikanum zu Fragen des Dialoges von Kunst und Kirche findet sich in dem Beitrag von Hubert Locher, „The Holy Artwork“. Zzur Annäherung der Kirchen an die zeitgenössische Kunst. In: Thomas Erne u. Peter Schütz (Hrsg.), *Der religiöse Charme der Kunst*. Paderborn 2012. S. 287 – 303.

²¹ Johannes Paul II. Rede im Herkulesaal. S. 190.

²² Meiering 1997, S. 46.

²³ Johannes Paul II. 1980, S. 191.

großen Fragen der menschlichen Existenz aufgreife. So solle Kunst an der Weitergabe der christlichen Botschaft mitwirken. In ihrem Succus bringt diese Rede keine neuen Akzente, die schon bekannten Forderungen nach „echter und wahrer“ Kunst als Vehikel der Verkündigung werden wieder einmal vorgebracht. Die in der Moderne gewonnene Autonomie der Kunst und ihr kreativ subversives Potential wird nicht angesprochen. Der in dieser Ansprache gewünschte Dialog scheint daher schon im Ansatz zum Scheitern verurteilt.²⁴ Guido Schlimbach meint dazu, dass Benedikt XVI. mit seiner Sicht, dass die Freiheit der Kunst nicht beliebig sei und es ohne Glauben keine der Liturgie entsprechende Kunst geben könne, hinter den Positionen seines Vorgängers zurückbleibe.²⁵ Welche Akzentsetzungen im Bereich Kirche und Kunst das Pontifikat Franziskus I., das im März 2013 begonnen hat, mit sich bringen wird, lässt sich noch nicht abschätzen. Die erstmalige Teilnahme des Vatikans an der Biennale in Venedig 2013 wurde durch Kardinal Gianfranco Ravasi von langer Hand vorbereitet und lässt daher noch keine Rückschlüsse auf weitergehende Intentionen des Papstes zu.

Das II. Vatikanische Konzil brachte kirchlicherseits ein vermehrtes Bemühen um die moderne Kunst. Besonders große Bedeutung für die Gestaltung der Kirchenräume hatte die Liturgiekonstitution des II. Vatikanischen Konzils, die betonte, dass die Kirche niemals einen Stil als ihren eigenen betrachtet habe.²⁶ Die Abkehr von der neugotischen und nazarenischen Formensprache und die Öffnung zu einer Pluralität des formalen Ausdrucks war damit endgültig vollzogen, diese Neuorientierung wurde schon in der Zwischenkriegszeit vorbereitet:

„Dieser [Umbruch] erwuchs aus liturgie- und kunsthistorischen Entwicklungen im französischen und deutschen Sprachraum nach 1918. Man kann sagen, daß beim nachhaltigen Einfluß, den die Liturgische Bewegung und die moderne Kirchenarchitektur Frankreichs und Deutschlands auf die Konzilsaussagen über die Kunst ausübten, ebenfalls zutrifft, was in allgemeiner Perspektive über den Einfluß der mittel- und westeuropäischen Theologie auf die Konzilsdebatten gesagt wurde: 'Der Rhein floß in den Tiber.'²⁷

Spätestens zu diesem Zeitpunkt wird der Begriff „christliche Kunst“, der in der Romantik geprägt wurde, obsolet. Dieser Terminus wurde als Abgrenzung von philosophisch-ideologischen Weltanschauungen, die im Zuge der Aufklärung entstanden waren, verstanden. Zunächst als inhaltliches Unterscheidungskriterium gemeint, wurde später

²⁴ Benedikt XVI. 2009, (12.11.2013)

²⁵ Schlimbach 2010, S. 27.

²⁶ Bühnen 2008, S. 18.

²⁷ Bühnen 2008, S. 18.

die Bezeichnung „christliche Kunst“ fast zum Stilbegriff für den Stil der Spätnazarener, der bis ins 20. Jahrhundert die Bildsprache der Kirchenräume prägte.²⁸

Eine besondere Rolle spielte daneben ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die „Beuroner Kunstschule“. Diese wirkte 1870 bis ungefähr 1920 im Benediktinerkloster Beuron, getragen wurde sie von ca. dreißig kunstschaftenden Mönchen, unter denen besonders Peter Lenz (Pater Desiderius Lenz) und Jakob Wüger (Pater Gabriel Wüger) zu nennen sind. Gegründet wurde sie mit dem Ziel, die christliche Kunst umfassend zu erneuern. Stilistisch reicht die Bandbreite der Beuroner Kunstschule von hieratisch, ägyptisch anmutenden, geometrisch-reduzierten Formen bis zum Jugendstil, daneben griffen die Künstler auch auf das stilistische Repertoire der byzantinischen und romanischen Kunst in ihren Werken zurück. Der Beuroner Stil nahm zunächst Anregungen der nazarenischen Malerei und des Historismus auf, wurde aber, nachdem Pater Wüger und Pater Lenz sich intensiv mit ägyptischer Kunst beschäftigt hatten, geometrisch vereinfacht und wendete sich vom idealisierenden Naturalismus ab.²⁹ Nach der Jahrhundertwende 1900 wurde die „Beuroner Kunst“ durch Andachts- und Heiligenbildchen des klostereigenen Kunstverlages und den Illustrationen des Volksmessbuches, des „Schott“, der breiten Öffentlichkeit bekannt.³⁰ Internationale Aufträge, vor allem die Ausstattung von Benediktinerklöstern (z. B. Monte Cassino) trugen ebenfalls zur Popularität der Beuroner Kunst bei. Heute wird diese im Kloster entwickelte Kunst, die sich ausschließlich religiöser Inhalte annahm, wenig geschätzt, obwohl wie Hubert Krins feststellte, durchaus interessante Aspekte im Kunstschaffen der Ordenskünstler zu entdecken wären.³¹

Das Verhältnis von Kunst und Religion bzw. Kirche wurde und wird in zahlreichen Publikationen behandelt, der Diskurs reißt nicht ab, sowohl Theologen, Philosophen als auch Kunstwissenschaftler und Künstler bemühen sich um diesen.³² In zahlreichen Publikationen und Periodika - im deutschen Sprachraum wären hier die Zeitschriften

²⁸ Bühnen 2008, S. 44.

²⁹ vgl. Krins 1998

³⁰ Siebenmorgen 1977, S. 20 – 36.

³¹ So führt H. Krins die Geometrisierung der Figuren an, die Lenz in zahlreichen Proportionsstudien entfaltete und die mit den Figurationen eines Oskar Schlemmer zu vergleichen wäre. Weiters zielte die Beuroner Kunst auf die umfassende Gestaltung der Umgebung im Sinne des Gesamtkunstwerkes ab, wie es ungefähr zeitgleich auch bei Willam Morris oder Richard Wagner angestrebt wird; vgl. Krins 1998, S. 46 und S. 102 ff.

³² Aus der Fülle der Veröffentlichungen sollen hier nur einige Arbeiten angeführt werden: Friedhelm Mennekes, Künstlerisches Sehen und Spiritualität, Zürich/Düsseldorf 1995; Günter Rombold, Ästhetik und Spiritualität. Bilder, Rituale, Theorien, Stuttgart 1998; Alex Stock, Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik; Positionen der Moderne, Paderborn/Wien u.a. 1991; Herbert Muck, Kunst für und ohne Kirche, Zur Ausstellung an der Akademie der bildenden Künste Wien (6.9. – 30.10.1983), Wien 1983.

„Kirche und Kunst“ und „Das Münster“ zu nennen - aber auch in Ausstellungen wird dieses Themenfeld immer wieder ausgelotet.³³ Namhafte Theologen haben sich im 20. Jahrhundert mit Kunstkritik befasst,³⁴ wobei man mit Alex Stock konstatieren kann, dass das Gebiet der bildenden Kunst „insbesondere der Moderne, akademisch ein Neigungsfach einzelner liturgiewissenschaftlich und praktisch-theologisch orientierter Theologen [bleibt], deren kirchenbauliche oder religionspädagogische Interessen sie zu dieser Frage führen.“³⁵

Dieses andauernde Bemühen mag neben der immer aktuellen Frage nach dem Sinn der menschlichen Existenz, die der Religion und der Kunst immanent ist, auch in dem kreativen Potential liegen, welches dem Glauben mit seinen Bildfindungen und der Kunst gemein ist.

„Religion ist ein System, das einem kreativen Handeln entspringt, dem Glauben. Dieser ist Ritus, Bekenntnis, Gemeinschaft, Selbstfindung. Der Glaube ist immer subjektiv gebunden [...] Er steht daher in unmittelbarer Beziehung zum Leben. [...] Von einer solchen offenen Beschreibung der Religion ist der Weg zur Kunst nicht weit entfernt. [...] es sind zwei Formen praktischen, existentiellen Ausdrucksverhaltens.“³⁶

Aber nicht nur die Auseinandersetzung mit den religiösen Inhalten kann für Künstler anregend sein, auch die „Rahmenbedingungen“, die die Kirche in ihren Gebäuden für Kunstwerke zur Verfügung stellt, können für Kunstschaffende interessant sein. Als Ausstellungs- und als Aufstellungsraum bietet sie

„Räume, die Maßstäbe setzen und die die Gegenwartskunst in [...] Raumzusammenhänge bringen, die keine Galerie [...] bieten kann [...] einen veränderten Besucherkreis und damit völlig andere Formen der Kunstrezeption [...] die Einbeziehung der Kunst in anders situierte Veranstaltungsformen [wie z.B. Meditation]“³⁷

Kunstwerke, die sich in Kirchen befinden (temporäre Installationen sind hier als Sonderfall zu betrachten), werden dauerhaft beachtet und sichtbar sein – auch das kann in einem schnelllebigen Kunstbetrieb ein Umstand sein, der für Künstler attraktiv ist.

Die Beschäftigung mit religiösen Inhalten ist dabei nicht nur auf Werke, die für Kirchenräume bestimmt sind, beschränkt, es entstehen auch Arbeiten, die sich mit der überlieferten Ikonographie und dem Riten- und Formenkanon des Christentums

³³ Bühnen 2008, S. 26 – 28.

³⁴ Eine Übersicht der theologischen Kunstkritik ist nachzulesen in: Alex Stock, Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik. Positionen der Moderne. Paderborn u. a. 1991.

³⁵ Stock 1991, S. 13.

³⁶ Mennekes 1995, S. 7 – 8.

³⁷ Schwebel 1989, S. 246.

beschäftigen. Zahlreiche Ausstellungen fanden statt, die unterschiedlichste Berührungspunkte von Religion und Kunst aufzeigen sollten³⁸.

Nach wie vor entstehen Kunstwerke für den kirchlichen Gebrauch, werden kirchliche Räume gebaut bzw. neu gestaltet, die Kirche ist immer wieder auch Auftraggeber für Künstler, die in diesem Zusammenhang oft affirmative Kunst schaffen sollen. Manchmal gibt es aber auch Ansätze, der Autonomie der Kunst größeren Raum zu geben. In dem von der Deutschen Bischofskonferenz verabschiedeten Dokument „Liturgie und Bild“ wird versucht, ein Plädoyer für qualitätvolle Kunst in Kirchenräumen zu formulieren, dabei wird aber auch die Spannung deutlich, die sich zwischen der Autonomie des Kunstschaffens und den Anforderungen der Auftraggeber ergeben kann.

„Beurteilungskriterien für Kunst sind in der heutigen Zeit schwierig zu finden. [...] Zur Schärfung der Wahrnehmungsfähigkeit und Kompetenz kann die Beachtung folgender Punkte beitragen: 1) Bereitschaft von Künstler/Künstlerin, sich auf das Vorhaben einzulassen [...] 2) Gestalterische Umsetzung des Themas [...] 3. Offenheit der Aussage [...] gute Kunstwerke vermitteln nie nur eine Sicht der Dinge, die schon existiert. Sie ermöglichen neue Sichtweisen. [...] 4. Innovation [...]“³⁹

Hier liegt ein Konfliktpotential, das immer wieder aufbrechen kann. „Dennoch bleibt autonome Kunst im Raum der Kirche ein Streitfall [...]. Weniger, wenn sie mit den eindeutigen liturgischen Vorgaben etwa eines Altares oder Ambos in Konflikt als vielmehr in Konkurrenz zu treten scheint, sodass wenigstens ein Anspruch zweier Bereiche zur Rigidität erstarrt und eine Entscheidung „Altar oder Skulptur?“ rubrizistisch gefällt wird.“⁴⁰ Die Autonomie der Kunst, auf die im Zusammenhang mit dem Konfliktfeld Kunst und Religion immer wieder verwiesen wird, schien lange ein wichtiges Merkmal der Moderne. Die Rede von der Autonomie ist aber ein relativ junges Phänomen und wird heute im kulturhistorischen Diskurs in ihrer Absolutheit relativiert, nach Niklas Luhmann ist Kunst ein funktionales Teilsystem der Gesellschaft und steht mit den anderen Teilsystemen wie Wirtschaft, Wissenschaft, der Religion, den Massenmedien und vielen anderen Systemen im Diskurs und Austausch.⁴¹ Trotz allen Bemühens um Unabhängigkeit ist damit auch die moderne Kunst in vielerlei Hinsicht eingebunden in

³⁸ Eine umfangreiche Dokumentation von Ausstellungen, die den religiösen Aspekten im Kunstschaffen des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart nachgingen, findet sich bei Guido Schlimbach, Für einen immerwährenden Augenblick. Regensburg 2010; weiters soll in diesem Zusammenhang auf den Artikel von Johannes Rauchenberger verwiesen werden: Rauchenberger, Gott ist [k]ein Museum. „Kunst und Kirche“: zum Stand der Dinge nach 40 Jahren Debattenkultur – ein Update, in: Kunst und Kirche 02/2012, S. 5 – 14.

³⁹ Liturgie und Bild 1996

⁴⁰ Rauchenberger 2007, S. 356. – Dieser Konflikt betraf im konkreten Fall den Altar von Eduardo Chillida in St. Peter in Köln.

⁴¹ vgl. Luhmann 2004

gesamtgesellschaftliche Entwicklungen. Aus dieser Sichtweise könnten sich spannende Kommunikationsfäden auch zur Tradition und den Vollzügen des Christentums spinnen.⁴²

Die in der vorliegenden Studie besprochenen Werke zeigen ein weit gefächertes Qualitätsspektrum, das sich im Wesentlichen aus zwei Faktoren ergibt: einerseits dem Kunstverständnis der Entscheidungsträger, andererseits auch den finanziellen Möglichkeiten des Auftraggebers. Weiters spielen auch soziologische Gründe eine Rolle: Die Pfarrgemeinden mit ihren Funktionären und gewählten Gremien bestimmen heute in hohem Grad mit, wie ihr Versammlungsraum gestaltet wird, manchmal entstehen Teile der Ausstattung in Eigenregie der Gemeinde, so meint Stefan Schmitt:

„Über die Kunst, von der man auch viel wissen muß, um über sie sachkundig zu urteilen, stimmen Männer und Frauen ab, die mehrheitlich über dieses Wissen nicht verfügen, sich aber auch nur selten auf die zeitgenössische Kunst einlassen. [...] Gelegentlich führt dies sogar zu Aggressionen, die auch in der Öffentlichkeit hohe Wellen schlagen können.“⁴³

Diese komplexen Entscheidungsvorgänge bedingen auch konfliktbeladene Lösungen, die zu „Bilderstürmen“ führen können. In Österreich wären hier die Auseinandersetzungen um die Fresken von Max Weiler auf der Hungerburg in Innsbruck⁴⁴ anzuführen, in der Erzdiözese Wien gab es erbitterte Polemiken um die 1958 – 68 entstandenen Rosenkranzbilder von Ernst Fuchs.⁴⁵ Auch die Aufstellung bzw. die Entfernung von „Volksaltären“ stößt nicht immer nur auf Zustimmung (z.B. St. Rochus Wien III.,⁴⁶ Ober St. Veit Wien XIII.,⁴⁷ Neuottakring Wien XVI.⁴⁸). Im Dezember 2008 sorgte die Zerstörung des von Manfred Erjautz geschaffenen (Lego-) Prozessionskreuzes der Universitätskirche (Wien I.) für Aufsehen.

⁴²Eine kurze, griffige Abhandlung zum Problemfeld der Autonomie versus Abhängigkeit der Kunst findet sich in: Schlimbach 2010, S. 163 ff.

⁴³ Schmitt 1997, S. 308 – 309.

⁴⁴ Die Fresken in der Theresienkirche (1948/49) waren Anlass für öffentliche Diskussionen. Besonders anstößig wurde empfunden, das die Soldaten, die in der „Kreuzigung Christi“ zu sehen sind, Tiroler Tracht tragen, als Konsequenz dieser Auseinandersetzungen wurden die Fresken 1950 verhängt.

⁴⁵ Das Rosenkranztriptychon von Ernst Fuchs entstand in den Jahren 1958-60 und wurde im Altarraum der Pfarrkirche Wien-Hetzendorf frei aufgehängt, neben positiven Reaktionen gab es auch erbitterte Polemiken. 1979 wurden die Bilder von einem geistig Verwirrten heruntergerissen und zerschnitten, erst nach einer aufwendigen Restaurierung konnte das Triptychon 1999 wieder vollständig in der Kirche angebracht werden.

⁴⁶ Der Volksaltar der Pfarrkirche St. Rochus/ Wien wurde 2006 entfernt, nachdem die Erzdiözese im Rahmen einer Innenrenovierung die Errichtung einer dauerhaften Altarraumgestaltung vorgesehen hatte, die das Provisorium ablösen sollte.

⁴⁷ 1990 entbrannte ein Konflikt in der Pfarre um die Altarraumgestaltung, die geplante Entfernung des Kommuniongitters wurde heftig kritisiert, der neu gestaltete Altar konnte erst 2002 geweiht werden.

⁴⁸ In Neuottakring wurde der Volksaltar erst 25 Jahre nach der Aufstellung durch Weihbischof DDr. Krätzl im Okt. 1997 geweiht. Brennpunkt der Auseinandersetzung war die Anordnung der liturgischen Orte. (Der Altar weicht von der Mittelachse ab); vgl. Wr. Kirchenzeitung vom 26. Okt. 1997, S. 3.

Um diese Konflikte zu vermeiden, versucht man meist, einen partizipatorischen Weg der Entscheidungsfindung zu beschreiten. Manchmal wird ein intensiver Diskurs mit der Pfarrgemeinde geführt, auch das in einem eigenen Kapitel vorgestellte „Wiener Modell“ der Altarraumgestaltung sieht eine breite Einbeziehung der Gemeindemitglieder vor.⁴⁹

Im Idealfall erfüllen zeitgenössische Kunstwerke in überlieferten Kirchenräumen eine zweifache Funktion: Sie treten in den Dialog mit dem Raum und machen die religiösen Riten neu erfahrbar. So meint Albert Gerhards:

„Das Bild, die Skulptur, die Installation, das Musikstück oder das Gedicht treten in Dialog mit den sich zur Feier versammelnden Menschen, diese bekommen wiederum in dem Kunstwerk ein Gegenüber, in dem sich ihr eigenes Tun spiegelt, kristallisiert oder auch bricht. Kunst und Kirche treten hier also in ein nicht unkritisches Verhältnis, das aber durchaus bereichernd sein kann: das Kunstwerk entbirgt in seinem neuen Kontext bisher verborgene Tiefenschichten, die Fei ergemeinschaft entwickelt angesichts des Kunstwerks bislang nicht geweckte Qualitäten.“⁵⁰

Vorbehalte gegenüber der zeitgenössischen Kunst zeigen spätestens seit dem 20. Jahrhundert weite Teile der bürgerlichen Gesellschaft, sie sind also nicht nur den üblicherweise als besonders konservativ angesehenen Kirchenbesuchern anzulasten. Und doch gibt es einen nicht unwesentlichen Unterschied wie Manfred Plate feststellte: „Während man als religiös indifferenter Zeitgenosse völlig an der Kunst unserer Zeit vorbeileben kann – man besucht eben keine Ausstellungen [...] kann dies der Kirchenchrist nicht so leicht [...] weil eine Kirche, die Kirchen baut, immer auch Kunst verwenden muß.“⁵¹

1.2. Zur Quellenlage

In dieser Arbeit soll weniger theoretisch als praktisch aufgezeigt werden, wie die Erzdiözese Wien als Auftraggeber nach 1945 tätig wurde, Berührungspunkte von Kirche und Kunst sollen dadurch sichtbar gemacht werden. Es gibt nur wenige Publikationen, die die Tätigkeit der Erzdiözese Wien auf dem Gebiet Kirche und Kunst zum Thema haben.

⁴⁹ Den großen Auseinandersetzungen um Kunst in Kirchenräumen in Österreich und Lösungsmodellen für diese Konflikte ist Agnes Maria Schwarz in ihrer Diplomarbeit nachgegangen. A.M. Schwarz: „Uns trägt kein Volk“. Alltagsgeschichtliche Studien zur Rezeption von Gegenwartskunst in österreichischen Kirchenräumen nach 1945. Theol. Dipl. Arbeit (unveröffentl.), Wien 1999.

⁵⁰ Gerhards 1997, S. 10 – 11.

⁵¹ Plate 1989, S. 157.

Auffällig ist, dass in anderen Diözesen Österreichs (besonders in Linz, Graz/Seckau und Innsbruck) mehr über das Themenfeld Kunst und Kirche publiziert wurde und wird. Das mag daran liegen, dass in Linz das Institut für Kunst, jetzt: für Kunstwissenschaft und Ästhetik, geleitet von Prof. Monika Leisch-Kiesl in der Nachfolge von Prof. Günter Rombold an der katholischen Privatuniversität und in Graz das Kulturzentrum bei den Minoriten (gegründet von Josef Fink, heute geleitet von Johannes Rauchenberger) angesiedelt sind. In Wien dagegen bleibt eine vergleichbare Stelle Desiderat, das „Institut für Kirchenbau und Sakrale Kunst“ an der Akademie der bildenden Künste in Wien, das nicht von einer kirchlichen Stelle getragen war und lange Zeit von Herbert Muck geleitet wurde, existiert nicht mehr. Nennenswert ist, dass die katholische Fakultät seit einigen Jahren als freies Wahlfach im Rahmen der Disziplin Kirchengeschichte Vorlesungen zum Thema Kunst und Kirche anbietet.

Bei der Sichtung der Publikationen zu den Themen Kirchenbau und Umgestaltung von Kirchenräumen fällt auf, dass von Seiten der Kunstgeschichte vor allem Interesse an der Architekturgeschichte des neueren Kirchenbaus besteht, die Altarraumumgestaltungen aber kaum diskutiert werden. Das kann mehrere Ursachen haben: Stilforschung, die lange Zeit die Domäne der Kunstgeschichte war, ist durch die auch auf anderen Gebieten der zeitgenössischen Kunst vorhandene Vielfalt der formalen Lösungen kaum möglich. Meistens handelt es sich um punktuelle Eingriffe in gewachsene Kirchenräume. Einheitliche Ausstattungslösungen, die eventuell mehr Aufmerksamkeit bekommen würden, gibt es kaum. Für die kunsthistorischen Fragestellungen scheint auch eine gewisse zeitliche Distanz eine der geläufigen Voraussetzungen zu sein, die bei der, im Fluss befindlichen Umgestaltung der Kirchenräume noch nicht vorhanden ist. Daher ergibt sich aus der Quellenlage der Befund, dass die meisten Publikationen über diese Thematik von Theologen verfasst wurden. Fallweise werden auch andere Fachdisziplinen herangezogen, um sich der Problematik des Kirchenbaus und dessen Ausstattung möglichst umfassend zu nähern. So sind einige Veröffentlichungen publiziert worden, die sich unter anderem mit psychologischen Aspekten der Raumerfahrung beschäftigen.⁵²

Aus der Diözese Linz liegen mehrere Arbeiten zum Thema Kirchenraumumgestaltungen vor. Besonders erwähnenswert sind hier die Publikationen des Diözesankonservators Erich Widder aus den 60er Jahren.⁵³ In der Diözese Graz/Seckau erschien ein umfangreiches Werk, das die künstlerischen Interventionen

⁵² Funke 2003, S. 95 – 105; Ansorge 1999

⁵³ Widder 1968

der letzten Jahre beinhaltet.⁵⁴ Umgestaltungen der neueren Zeit werden auch in einer Festschrift für den emeritierten Diözesanbischof von Eisenstadt Dr. Paul Iby vorgestellt.⁵⁵ Eine Festschrift für den Innsbrucker Altbischof Dr. Reinhold Stecher behandelt die Umgestaltungen der Altarräume in den Diözesen Innsbruck und Bozen-Brixen.⁵⁶

Die Frage nach dem Umgang mit der historischen Substanz wird auch in einigen Aufsätzen der Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege behandelt, ihr Tenor ist meist kritisch.⁵⁷ Auffällig ist bei der Sichtung der Literatur, dass anscheinend das Interesse an den Kirchenumgestaltungen in den Jahren 1970 bis 1990 abgeflaut ist. Der Aufbruchsstimmung der Liturgiereform und der ersten Umgestaltungswelle scheint Skepsis oder auch Desinteresse gefolgt zu sein. Ein Werk von Alfred Lorenzer fand Anfang der 80er Jahre große Aufmerksamkeit und wird bis heute immer wieder zitiert; der Psychoanalytiker, der sich selbst als kirchenfern bezeichnet, beklagt hierin die Umgestaltungen als Zerstörung der Liturgie.⁵⁸

Erst in den 1990er Jahren wird die Literatur über die Umgestaltung der Kirchenräume im Zuge einer zweiten Umgestaltungswelle, in der die rasch errichteten provisorischen Lösungen durch dauerhafte Gestaltungen ersetzt werden, wieder umfangreicher. Die Diözese Linz veranstaltete in den 1990er Jahren drei Werkstattgespräche zur Thematik Kirchenbau und Umgestaltung, auch ein Symposium wurde zur Frage der Gestaltung des Gemeinderaumes abgehalten, bei dem auch neuere Beispiele aus der Diözese präsentiert wurden.⁵⁹

Die erste umfassende Dokumentation legte Martina Gelsinger in ihrer Dissertation mit dem Titel: „Gewachsener Zustand oder ästhetisches Ärgernis? Kirchen in Oberösterreich. Künstlerische Eingriffe und Umgestaltungen 1945 bis 2005“ für die Diözese Linz vor.⁶⁰

Die von Martina Gelsinger diskutierten Thesen, die sich aus dem Befund der Kirchenräume der Diözese Linz ergeben, sollen in dieser Arbeit anhand von Beispielen aus der Erzdiözese Wien überprüft werden.⁶¹ In der Diözese Graz/Seckau erschienen

⁵⁴ Renhart 2006

⁵⁵ Orte für lebendige Liturgie 2005

⁵⁶ Rampold 2011

⁵⁷ z.B. Gauss 1990, S. 1 – 25; Liturgie und Denkmalpflege 1994

⁵⁸ Lorenzer 1981

⁵⁹ Leisch-Kiesel 2004

⁶⁰ Gelsinger 2007

⁶¹ 2010 wurde in einer Festschrift für Bischof Ludwig Schwarz eine umfangreiche Dokumentation von Umgestaltungen in der Diözese Linz unter dem Titel: „Kunst und Kirche auf Augenhöhe. Künstlerische Gestaltungen in der Diözese Linz 2000 – 2010“. Hrsg. Martina Gelsinger u.a. Festschrift für Bischof Dr. L. Schwarz zum 70. Geburtstag. Linz 2010, vorgelegt. Eine Kurzdokumentation der Umgestaltungen der

mehrere Publikationen, die die Umgestaltungen nach dem sogenannten „Steirischen Modell der Altarraumgestaltung“ zum Thema haben. Hier wären vor allem das von Erich Renhart und Wiltraud Resch herausgegebene Buch „Orte der Feier und ihre Zeichen“ zu nennen.⁶² Ausgewählte Umgestaltungen in den Diözesen Innsbruck und Bozen/Brixen werden in der Festschrift zum 90. Geburtstag von Altbischof Reinhold Stecher vorgestellt.⁶³

In der Erzdiözese Wien ist die Zahl der Publikationen, die die Umgestaltung der Kirchenräume zum Thema haben, dürftiger: Norbert Rodt⁶⁴ beschäftigte sich in seinen lexikalisch gehaltenen, ungebildeten Büchern mit den Neu- und Umbauten der Erzdiözese Wien von 1945 bis 1978, auf diesem Gebiet sind seine Arbeiten als Nachschlagewerk äußerst wertvoll. Die Ausstellung „Heilige Zeiten. Wiener Kirchenbau nach 1945 – Von Rudolf Schwarz bis Heinz Tesar“ im Architekturzentrum Wien (13.12.2007 – 14.1.2008) versuchte, wichtige Etappen des Baugeschehens zu dokumentieren und mit Hilfe von Modellen anschaulich werden zu lassen, ein Reader mit einer Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse erschien 2007.⁶⁵

Zwei unveröffentlichte Diplomarbeiten der Universität Wien von Josef Mantler⁶⁶ und Klemens Maria Novak⁶⁷ beschäftigen sich mit den Altarraumgestaltungen, die Diplomarbeit von Martina Lienbacher⁶⁸ dokumentiert ausgewählte Kunstinitiativen in der Erzdiözese. Daneben gibt es noch einige Beiträge in Zeitschriften, die das „Wiener Modell“ der Altarraumgestaltung behandeln und zahlreiche Beiträge in der „Wiener Kirchenzeitung“ (heute „Der Sonntag“), die vor allem ab dem Jahr 2000 kontinuierlich über Kunst in der Diözese Wien und Altarraumneugestaltungen berichten.

Hier sind ebenfalls einige Artikel in der theologischen Zeitschrift „Heiliger Dienst“ zu erwähnen, die das ab 2000 installierte „Wiener Modell der Altarraumgestaltung“ vorstellen.⁶⁹ Daneben gibt es zu einzelnen besonders qualitätvollen oder auch umstrittenen Umgestaltungen Artikel in Architekturzeitschriften und Tageszeitungen.⁷⁰

letzten 10 Jahre findet sich auch auf http://www.dioezese-linz.at/redsys/index.php?page_new=681 (12.3.2011)

⁶² Renhart 2006, vgl. dazu aber auch die Publikation von Stefan Kopp, Der liturgische Raum in der westlichen Tradition. Fragen und Standpunkte am Beginn des 21. Jahrhunderts. (=Ästhetik-Theologie-Liturgik. Hg. H. Schwebel u. Albert Gerhards Bd. 54), Münster 2011.

⁶³ Rampold 2011

⁶⁴ Rodt 1976; Rodt 1979

⁶⁵ Bäumler 2007a

⁶⁶ Mantler 1995

⁶⁷ Novak 1996

⁶⁸ Lienbacher 2001

⁶⁹ Heiliger Dienst (HID), Bd 58, 2004

⁷⁰ z.B. zur Umgestaltung der Pfarrkirche Korneuburg Christian Kühn, Wenn die Mitte im Weg steht, in: Spektrum der Presse, Ausgabe 4.1.2003, auch nachzulesen unter URL:www.diepresse.at Archiv.

Eine umfassendere Darstellung der Kirchenraumumgestaltungen der Erzdiözese Wien gibt es bis dato nicht.

Kirchenführer, die in zahlreichen Pfarren oft in Eigenregie aufgelegt werden, eignen sich als Quellen kaum, da die Neugestaltung des Innenraumes meistens nicht oder nur als Nebenbemerkung erwähnt wird.

Es scheint, dass der Dialog Kirche und Kunst, jenseits der Beschreibung von Umgestaltungen und Kirchbauten in der Erzdiözese Wien hauptsächlich von Einzelpersonen geführt wurde und wird, das publizistische Schaffen von Monsignore Otto Mauer, Herbert Muck und die Aktivitäten von Gustav Schörghofer seien hier erwähnt. Erzbischof Kardinal Christoph Schönborn setzte 1995 eine offizielle Initiative, indem er mit dem Ziel, „christliche“ Kunst zu fördern, eine Künstlervereinigung, den „Imago“-Kreis,⁷¹ ins Leben rief. Dieser Künstlerkreis, der sich regelmäßig zum Gebet trifft, ist in der „Kulturstelle der Erzdiözese Wien“ angesiedelt und in seiner Intention und Zusammensetzung durchaus umstritten. Das liegt auch daran, dass die Protagonisten dieser Gruppe, die sich vor allem als religiöse Künstler verstehen, in Fachkreisen nicht zu den ersten ihrer Zunft gezählt werden und der innovative Charakter ihrer Werke angezweifelt wird.

1.3. Zum Ziel der Arbeit und zu den Auswahlkriterien der besprochenen Werke

Ein Kapitel dieser Arbeit wird an zahlreichen Einzelbeispielen aufzeigen, welche Berührungspunkte zwischen Kunst und Kirche in der Erzdiözese Wien, bedingt durch die Umgestaltungen der Kirchenräume, vorhanden sind. Die notwendige Auswahl⁷² der besprochenen Werke ergab sich aus mehreren Gesichtspunkten. Einerseits spielte die zugängliche Information (es gibt keine vollständige Übersicht über die Altarraumgestaltungen der Erzdiözese) eine Rolle, andererseits wurde versucht, exemplarische Beispiele anzuführen, die als typisch für die Entstehungszeit angesehen werden können. Bedingt durch die bessere Informationslage, aber auch durch die gestiegene künstlerische Qualität der Umgestaltungen werden wesentlich mehr Kirchenräume, die nach dem Jahr 2000 umgestaltet wurden, besprochen, noch dazu, wo erst ab den 1990er Jahren ein Bestreben der Pfarren (bedingt auch durch notwendige

⁷¹ Dieser Künstlerkreis ist in der „Kulturstelle der Erzdiözese Wien“ angesiedelt, siehe auch www.imago.or.at (Stand 2008)

⁷² Die Auswahl wurde schon allein durch die Quantität (ca. 1200) der liturgisch verwendeten Räume der Erzdiözese notwendig.

Renovierungsarbeiten) einsetzte, die meist provisorisch errichteten „Volksaltäre“ durch dauerhafte Lösungen zu ersetzen.

So waren zwei Faktoren für die Auswahl der besprochenen Beispiele ausschlaggebend: Einerseits die Quellenlage, andererseits Kriterien inhaltlicher Art wie:

- Es muss sich um einen Eingriff in die historische Substanz des Innenraumes und des Altarbereiches handeln.
- Nur in Ausnahmefällen, bei besonders qualitätvollen Gestaltungen werden auch Gestaltungen von Anbauten (Kapellen u. ä.) besprochen.
- Pfarrkirchen sollten den Schwerpunkt der behandelten Räume bilden (Werkstagskapellen sind weitgehend unberücksichtigt geblieben).
- Es werden keine Provisorien behandelt.
- Der Terminus „Alte Kirchen“ bezieht sich auf ein Errichtungsdatum vor 1945, die Umgestaltung muss nach diesem Termin erfolgt sein.
- Künstlerische Interventionen nach 2012 wurden nicht mehr berücksichtigt.

Bei der Frage nach dem „Bild“ in historischen Kirchen, dem zweiten umfangreichen Kapitel dieser Arbeit, ergibt sich das Problem, dass historische Kirchenräume oft mit Bildwerken (auch Skulpturen werden hier dazu gezählt) aus der Entstehungszeit mehr als reichlich ausgestattet sind und kaum neue Bildwerke dazukommen – Ausnahmefälle gibt es durch Selig- und Heiligsprechungen, die die Errichtung eines neuen Andachtsortes bedingen. Daher wird hier vom Grundsatz „Alte Kirchen“, das heißt Kirchen, die vor 1945 errichtet wurden, abgerückt und auch die Ausstattung neuerer Kirchbauten behandelt. Exemplarisch werden in diesem Kapitel die Themenfelder „Kreuzweg“, „Altarraumbild“ und „Fastentücher“ besprochen, wobei Fastentücher auch zu den temporären Kunstwerken gezählt werden könnten.

Im letzten Kapitel wird noch die Frage der ephemeren Anbringung von zeitgenössischen Kunstwerken in Kirchen der Erzdiözese Wien behandelt, auch hier musste eine Auswahl getroffen werden. Es wird hier das Bemühen einiger Pfarren bzw. Priester aufgezeigt, moderner Kunst zumindest zeitweilig in Kirchenräumen Platz einzuräumen. Von besonderem Interesse waren Installationen, die in den Dialog mit historischen Räumen treten und so eine neue Erlebbarkeit des Raumes ermöglichen.

Hinter der Motivation zu dieser Arbeit steht ein interdisziplinärer Ansatz im Sinn der „cultural studies“, einerseits werden kunsthistorische, wie auch denkmalschützerische aber auch theologische, manchmal auch soziologische Aspekte zu berücksichtigen sein. Andererseits wird eine (nach bestimmten Kriterien beschränkte) Bestandserhebung

versucht, diese kann leider in weiten Teilen nur aufzählend und beschreibend erfolgen. Weitergehende analysierende Überlegungen stilistischer und entwicklungsgeschichtlicher Art werden im Ansatz versucht, würden den Rahmen aber bei weitem sprengen.

So soll mit dieser Arbeit eine Kompilation von zeitgenössischer Kunst in der Erzdiözese Wien erstellt werden, die die Vielfalt der Aufgaben aufzeigt, die moderne Kunst, vorwiegend angewandte Kunst, in Kirchenräumen haben kann, aber auch der Problematik nachgeht, die entstehen kann, wenn Kirche und Kunst sich begegnen.

2. Historischer Überblick – die Erzdiözese Wien ab 1945

Eine Diözese wird maßgeblich durch ihren Leiter, den Bischof, geprägt, da dieser im Amtsverständnis der katholischen Kirche die Letztverantwortung für alle Belange der Diözese innehat. Die Erzbischöfe Wiens, die auch traditionellerweise die Kardinalswürde tragen, seit 1945 waren: Kardinal Dr. Theodor Innitzer (1932 – 1955), Kardinal DDr. Franz König (1956 – 1986), Kardinal Dr. Hans Hermann Groer (1986 - 1995) und Kardinal Dr. Christoph Schönborn (seit 1995). Die Erzdiözese Wien umschließt die Gebiete der Stadt Wien, aber auch Teile Niederösterreichs nördlich und südlich der Donau; politisch ist sie daher sowohl dem Bundesland Wien als auch Niederösterreich zugeordnet (österreichweit gesehen daher eher ein Sonderfall, da man sonst nach 1945 versuchte, die Diözesangebiete den Bundesländergrenzen anzugleichen).

Das Bauamt der Diözese, das maßgeblich für die Gebäudeerhaltung und -errichtung zuständig ist, wurde von Kardinal Dr. Theodor Innitzer per Dekret am 12. Oktober 1945 als Abteilung des Ordinariates gegründet.⁷³ Aufgabe des Bauamtes war (und ist) die Planung der Bauten, die Prüfung von vorgelegten Projekten und die Beaufsichtigung der Durchführung. Als erster Direktor fungierte Prälat Josef Wagner von 1945 bis zu seinem Tod am 10. Mai 1972.⁷⁴ Ab 1956 wurde Erzbischofskoadjutor Dr. Franz Jachym mit den Bauangelegenheiten der Diözese betraut, als Vertreter des Erzbischofs war er maßgeblich an allen diözesanen Bauaufgaben beteiligt und bemühte sich auch um Kontakte mit Künstlern. Die langjährige Archivarin der Erzdiözese Annemarie Fenzl meint dazu: „Er hat immer wieder das Gespräch mit den Künstlern gesucht, [...] er hat Programme

⁷³ Rodt 1976, S. 39.

⁷⁴ Eine zentrale Gestalt im Bauamt der Erzdiözese Wien war auch Bauamtsleiter Monsignore Alois Penall.

vorgegeben, wie er sich dieses oder jenes vorstellen würde, die Gestaltung aber hat er den Künstlern überlassen.“⁷⁵

Dr. Franz Jachym prägte durch sein Wirken die Tätigkeit des Bauamtes, er spielte auch bei der Beauftragung von Künstlern eine entscheidende Rolle. Mit dem Neubau von Kirchen wurden in den Jahren bis 1965 vor allem die Architekten Robert Kramreiter, Josef Vytiska und Ladislaus Hruska betraut.⁷⁶ Ein eigens als Zweigstelle des niederländischen Institutes geschaffenes „Institut für kirchliche Sozialforschung“ beschäftigte sich ab 1952 mit Fragen des Kirchenbaus und der Planung neuer Seelsorgsstationen, seine Aufgabe sollte eine Art kirchliche „Raumplanung“ sein.⁷⁷ Als letztes Gremium aus diesen Nachkriegsjahren soll der 1955 berufene „Baubeirat“ genannt werden, der sich aus Architekten, Künstlern und anderen Fachleuten zusammensetzte und unter dem Vorsitz von Erzbischofskoadjutor Dr. Jachym stand. Diese Institution, der auch fallweise Msrg. Otto Mauer angehörte, trat bei Bedarf zusammen.⁷⁸

Die Nachkriegsjahre waren vor allem durch den Wiederaufbau zerstörter Kirchen geprägt, 15 Kirchen waren im Zweiten Weltkrieg total zerstört, 31 schwer, 92 leicht beschädigt worden.⁷⁹ Eine wichtige Bauaufgabe war aber auch der Bau von Kirchenräumen in neu entstandenen Stadtteilen, die 27 Notkirchen, die teilweise schon in den 30er Jahren errichtet wurden und die durch die städtebauliche Entwicklung bedingt, bis in die 60er Jahre gebaut worden waren, gingen auf ein Konzept des umtriebigen Prälaten Josef Gorbach⁸⁰ zurück, der den seelsorglichen Belangen sein Hauptaugenmerk schenkte, künstlerische Aspekte waren auch aus finanziellen Umständen bei der Errichtung dieser Bauten zweitrangig. In der Ära Dr. Franz Jachyms wurden die oft barackenähnlichen Gebäude allmählich durch solidere Bauten ersetzt, auch die bis dato jüngste neu errichtete Kirche in Oberrohrbach (Bezirk Korneuburg NÖ), die 2008 geweiht wurde, ersetzt eine Notkirche.

Die zahlreichen Neu- und Instandsetzungsmaßnahmen wurden nur durch den sparsamen Einsatz der finanziellen Mittel möglich: „Die Umsicht der jeweiligen Baufirma

⁷⁵ Fenzl 1985, S. 17.

⁷⁶ Motsch 1994, S. 55.

⁷⁷ Rodt 1976, S. 45.

⁷⁸ Rodt, 1976, S. 49 – 50.

⁷⁹ Rodt 1976, S. 392.

⁸⁰ Rodt 1976, S. 448 – 49.

und das örtliche Bemühen von Pfarrer und Gemeinde sollten so ausfallen, daß dieses wie jedes Bauvorhaben „rasch, solid und sparsam“ durchgeführt werden sollte.“⁸¹

Waren es lange Zeit Kleriker, die die maßgeblichen Stellen der Diözesen leiteten, wie der auf Prälat Josef Wagner folgende Bauamtsleiter Msgr. Walther Panzenböck (1973 – 1987), zeichnet sich ab den 80er Jahren ein Wandel ab. Bedingt durch den Priestermangel der Kirche werden zunehmend „Laien“⁸² mit leitenden Funktionen betraut: Architekt DI Franz Ehrlich stand dem Bauamt von 1988 bis 1995 vor, seit 1996 hat die Leitung des Bauamtes DI Harald Gnilsen, ebenfalls ein diplomierter Architekt inne.

Für die Bautätigkeit der Erzdiözese Wien und für die Fragen der künstlerischen Ausgestaltung bestimmend sind derzeit außer dem Bauamt der diözesane Kunstrat⁸³, ein regelmäßig tagendes Gremium, und das Referat für kirchliche Kunst und Denkmalpflege, das von der Diözesankonservatorin geleitet wird, außerdem gibt es für Fragen der Altarraumgestaltung seit 2000 einen Altarbeirat, dem auch ein Kleriker angehört.⁸⁴

Die Diözesankonservatoren sollen bei allen Fragen der Renovierung und Gestaltung der Kirchenräume beigezogen werden und gemeinsam mit der staatlichen Denkmalpflegebehörde praktikable Lösungen für die Neugestaltungen von historischen Kirchenräumen finden. Das Referat für kirchliche Kunst wurde in den 1970er Jahren geschaffen, seine Leiter waren Dr. Arthur Saliger (1974 bis 1988), Dr. Anto Nadj (1989 – 1993), Dr. DI Hiltigund Schreiber (1994 – 2009) und ab April 2009 Mag. Elena Holzhausen.⁸⁵

2.1. Bautätigkeit

Überraschend ist, wie viele Kirchen nach 1945 auf dem Gebiet der Erzdiözese Wien gebaut wurden, erst ab den 1980er Jahren geht die Zahl der Neubauten zurück. Die Bautätigkeit der Diözese war nach 1945 einerseits durch die kriegsbedingten Zerstörungen an kirchlichen Gebäuden und die dadurch notwendigen Renovierungs- und

⁸¹ Rodt 1995

⁸² Unter „Laien“ versteht man im kirchlichen Sprachgebrauch Personen ohne Weiheamt.

⁸³ Die Zusammensetzung des Gremiums des Kunst- und Kulturbeirates gestaltete sich 2012 folgendermaßen: Mag. Elena Holzhausen (Diözesankonservatorin), DI Harald Gnilsen (Baudirektor), Dr. Wolfgang Kimmel, Prof. Mag. Edelbert Köb, Mag. Martin Sindelar, Univ. Doz. Dr. Werner Telesko, Arch. Mag. Heinz Tesar; www.themakirche.at/content/dioezesanblatt/dbl_1211pdf. (31.12.2012)

⁸⁴ Dem Altarbeirat gehörten 2012 folgende Personen an: GR Thomas Brunner, Baudirektor DI Gnilsen, Mag. Elena Holzhausen (Diözesankonservatorin), Liz.Dr.Nikolaus Krasa, Mag. Martin Sindelar, Prof. GR Dr. Rudolf Stummer; vgl. www.themakirche.at/content/dioezesanblatt/dbl_1211pdf. (31.12.2012)

⁸⁵ Information über die Leiter des Bauamtes und die Diözesankonservatoren: Dr. Weißensteiner, Diözesanarchiv. E-Mail vom 12.9.2008 liegt der Verfasserin vor.

Wiederherstellungsarbeiten, andererseits durch das Wachstum der Städte (und hier besonders der Großstadt Wien) bestimmt. Wie schwierig die Situation der Nachkriegsjahre war, zeigt eine Bemerkung des „Baubischofs“ Dr. Franz Jachym:

„Wenn ich da nur an Wien denke: Im vergangenen Krieg wurden z.B. im Gebiet der Erzdiözese 15 Kirchen und 9 Kapellen schwer beschädigt, weit über 200 weitere Kirchen erlitten Dach- und Fensterschäden! Und nun legt diese Stadt gleichsam einen neuen Ring um sich [...]. Und diese Siedlungen am Stadtrand brauchen ihre Gotteshäuser. Es ist leider nicht möglich, einige Kirchen aus der Inneren Stadt beim Schopf zu packen [...] und durch die Luft dorthin zu tragen, wo ein neues Gotteshaus dringend notwendig geworden ist.“⁸⁶

In diesen schnell wachsenden Wohngebieten entstanden zunächst Notkirchen, die oft nur als Baracken errichtet und erst später durch definitive Stationen ersetzt werden konnten. Hier standen künstlerische Überlegungen zunächst nicht im Vordergrund, das Ziel war, eine ausreichende seelsorgliche Versorgung in diesen Gebieten zu erreichen. Die Beschaffung der finanziellen Mittel für diese Bauarbeiten war eine der großen Herausforderungen dieser Zeit und führte zu kreativen Lösungen, so wurde eine kirchliche Aufbauanleihe geschaffen.⁸⁷ Aus dieser Zeit finden sich kaum Umgestaltungen historischer Kirchenräume, die nicht durch die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges bedingt waren, oft sind es Zubauten unter Verwendung des historischen Baubestandes, die zeitgenössisch ausgestattet wurden. Zur Kirchenbautätigkeit der Erzdiözese nach 1945 zieht Andreas Zeese ein treffendes Resümee:

„Der Nachkriegskirchenbau in Wien folgt qualitativ einer Entwicklungslinie, die vom Wiederaufbau, vom Abbau des Nachholbedarfs an Seelsorgestätten und schließlich vom Abebben der Bautätigkeit infolge von Bedarfsdeckung und zunehmenden Kirchenaustritten gekennzeichnet ist.“⁸⁸

Anders gestaltet sich die Situation nach dem II. Vatikanischen Konzil, aufgrund der neuen liturgischen Leitlinien. Innerhalb kurzer Zeit wurden ab 1968 viele historische Kirchenräume mit einem neuen liturgischen Zentrum, dem sogenannten „Volksaltar,“ ausgestattet, der aber oft nur als Provisorium (als einfacher Holztisch oder durch die Umwidmung nicht mehr gebrauchter Mensen von Seitenaltären) errichtet war. In manchen Fällen kam es zu einer radikalen Umsetzung der liturgischen Richtlinien, die Forderung nach nur einem Altar führte dann zur Entfernung aller anderen Altären, besonders die sogenannte „Schreinergotik“ des späten 19. und des frühen 20.

⁸⁶ Fenzl 1985, S. 342.

⁸⁷ Rodt 1976, S. 61.

⁸⁸ Zeese 2008, S. 38.

Jahrhunderts fiel diesen Bestrebungen zum Opfer. Als „Paradebeispiele“ für die in zahlreichen Kirchen erfolgte „Purifizierung“⁸⁹ des Altarraumes können die Pfarrkirchen von Prigglitz (Bez. Neunkirchen, NÖ) und Grinzing (Wien XIX.) angesehen werden. In einer milderen Form führte der „Altarsturm“ zur Entfernung der Mensen unter Beibehaltung des Retabels (z.B. in der Deutschordenskirche, Wien I.).

Für den Kirchenbau bis 1975 meint Norbert Rodt in einer abschließenden Bemerkung, die auch für die Ausstattung und Umgestaltung vieler Kirchenräume in diesem Zeitraum Geltung hat:

„[...] Bedarf und Geldknappheit lassen den Eindruck entstehen, dass bei Ausführung der Kirchenbauten Quantität vor Qualität gegangen ist. [...] Der Nachkriegskirchenbau konnte sich nur schwer von historisierenden, traditionalistischen und modischen Elementen lösen. [...] Konzeption und Anlage einzelner Objekt sind nicht gänzlich frei von Monumentalität.“⁹⁰

Die Stilentwicklung des Kirchenbaus der Erzdiözese teilt Andreas Zeese in mindestens drei große Abschnitte: Nach 1945 gibt es zunächst eine Resistenz gegenüber Neuerungen, erst allmählich wird die „Prozessionsordnung“ zugunsten des „Offenen Rings“ nach Rudolf Schwarz aufgegeben, in den 1960er und 70er Jahren kommt es zu neuen, experimentellen Formen (z. B. Mehrzweckräumen), die Grundrisstypen werden pluriformer; wesentliche Strömungen des mitteleuropäischen Kirchenbaus werden rezipiert, als architektonisches Leitmotiv lässt sich dabei ein „konstruktiver Funktionalismus“ (besonders bei der Arbeitsgruppe 4⁹¹, Ottokar Uhl und Johann Georg Gsteu) feststellen. Eine dritte Etappe lässt sich ab den 1980er Jahren festmachen, in dieser führt eine zunehmende Tendenz zur „Resakralisierung“ zu unterschiedlichen Lösungen. Bei den Grundrisstypen stellt Zeese eine Vorliebe zum Quadrat und zum Einraum fest.⁹²

Die Architekten, die innovative Bauten schufen, waren oft Absolventen der Akademie der bildenden Künste, hier wären Clemens Holzmeister und Roland Rainer zu nennen, in den 60er Jahren kamen Friedrich Kurrent, Johann G. Gsteu, Ottokar Uhl, Wilhelm Holzbauer, Johannes Spalt und Josef Lackner zu interessanten Aufträgen in der Erzdiözese.

⁸⁹ Unter „Purifizierung“, einen Begriff, der von Martina Gelsinger übernommen wurde, wird in weiterer Folge die Entfernung von Ausstattungsstücken in Kirchenräumen verstanden. Die Motive, die hinter diesen „Purifizierungen“ standen, sind vielfältig (das Bemühen um Stilreinheit, Herstellen des „ursprünglichen“ Zustandes, Geringschätzung bestimmter Stilrichtungen, radikale Umsetzung der liturgischen Reformen...).

⁹⁰ Rodt 1976, S. 475.

⁹¹ Die Arbeitsgruppe 4 wurde 1950 gegründet, bestand aus vier österreichischen Architekten: Friedrich Kurrent, Johannes Spalt, Wilhelm Holzbauer und Otto Leitner (bis 1953). 1964 schied Wilhelm Holzbauer aus; Friedrich Kurrent und Johannes Spalt arbeiteten bis zum Beginn der 1970er Jahre zusammen.

⁹² vgl. Zeese 2008, S. 39 – 40.

Die Kirchenbautätigkeit in der Erzdiözese Wien nimmt ab den 80er Jahren ab. Besonders zu erwähnen sind die in der letzten Zeit gebauten Kirchen „Cyrill und Method“ (Wien XXI.) von Otto Häuselmayer 1994-95 und die „DonauCity“-Kirche (Wien XXII.) von Heinz Tesar 1999-2000, die auch international Beachtung gefunden hat. Im September 2008 wurde als bisher jüngster Neubau die Kirche in Oberrohrbach (Bez. Korneuburg NÖ; erbaut von den Architekten Konrad Schermann und Werner Stolfa), Pfarre Kleinwilfersdorf, die anstelle einer Notkirche errichtet wurde, geweiht.⁹³

Heute besteht die Hauptaufgabe des Bauamtes in der Gebäudeerhaltung, der Restaurierung des Bestandes und der Umgestaltung von Kircheninnenräumen.

Ähnliche Entwicklungen – vom Boom des Kirchenbaus bis zur Stagnation in den 80er Jahren und den Überlegungen zur Umwidmung von Kirchenräumen – lassen sich in ganz Mitteleuropa feststellen. Inzwischen gibt es Tagungen, die sich mit sinnvollen Nachnutzungen von Kirchen beschäftigen. Die Deutsche Bischofskonferenz hat eine umstrittene Arbeitshilfe zum Umgang mit nicht mehr genutzten Kirchen erarbeitet und 2003 veröffentlicht. Die Publikation namens „Umnutzung von Kirchen. Beurteilungskriterien und Entscheidungshilfen“ soll eine „unwürdige“ Verwertung von ehemaligen Kirchen verhindern.⁹⁴ Der Kirchenbauboom, der bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts anhielt, wird von Elmar Salmann in einer provokanten These mit der Bautätigkeit der Barockzeit verglichen:

„Noch lebt und bebt in den Kirchenbauten der Nachbarock, übersteigert in den Rokokokirchen Bayerns oder Österreichs, [...] ein letztes Aufbäumen vor dem Tod, den alle diese Klöster in der Zeit der Revolution und Säkularisierung erleiden sollten. Als ob vor dem geahnten Tod noch einmal das bald überholte Wesen aufblühen und sich ein letztes Mal in seinem Glanz zeigen sollte. [...] vielleicht war die Euphorie des Kirchbaus vor dem Vaticanum II eine vergleichbare Spätblüte vor dem Umbruch und Untergang.“⁹⁵

Die Erzdiözese Wien ist noch nicht in der prekären Lage Kirchen, die nicht mehr gebraucht werden, in großem Stil verkaufen oder gar abzureißen zu müssen, wie es in manchen Diözesen in Holland und Deutschland zur Notwendigkeit geworden ist. Trotzdem stellen die durch die rückläufigen Besucher- und Mitgliederzahlen oft zu groß gewordenen Kirchenräume in ihrer Erhaltung und sinnvollen Nutzung auch für die Erzdiözese Wien eine immer größere Herausforderung dar, die angesichts der steigenden Kirchaustrittszahlen und den spärlicher werdenden Mitteln aus dem

⁹³ Eine ausführliche Zusammenstellung aller in Österreich gebauten Kirchen und damit auch der in der Erzdiözese errichteten Sakralräume liegt in folgender Publikation vor: Constantin Gegenhuber, Gebaute Gebete. Christliche sakrale Architektur. Neubauten in Österreich 1990 bis 2011, Salzburg 2011.

⁹⁴ vgl. Sternberg 2012, S. 62.

⁹⁵ Salmann 2012, S. 28.

Kirchenbeitrag nur mühsam zu bewältigen ist, vereinzelt sollen Kirchen anderen christlichen Konfessionen zur Nutzung überlassen werden (z.B. Maria vom Siege; Wien XV.), 2013 wurde die erste Kirche einer orthodoxen Gemeinschaft geschenkt, und auch die angedachte Zusammenlegung von Pfarren, wie 2012 in Wien Favoriten (X. Bez.) und die damit einhergehende Errichtung von „Seelsorgsräumen“ wird höchstwahrscheinlich für die nicht mehr genutzten Kirchenräume weit reichende Konsequenzen haben.

Der schon seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts feststellbare Wertewandel in der Gesellschaft macht den großen Institutionen wie der katholischen Kirche schwer zu schaffen, auch im durch das habsburgische Erbe bedingt, „katholischen“ Österreich lassen sich Erosionsprozesse, die mehrere Ursachen haben, feststellen: Die „Optionsgesellschaft“⁹⁶ zimmert sich ihre Wertewelt individuell zusammen und löst sich von überkommenen Angeboten, wie Helmut Klages konstatiert:

„Mit anderen Worten ist es den Menschen in der gegenwärtigen Gesellschaft in der Regel nicht >in die Wiege gelegt<, mit welchen Wertorientierungen sie in das Leben hineingehen. Über die Frage, welche Pfade der Wert-Entwicklung sie jeweils einschlagen, entscheiden vielmehr ganz offenbar viel sublimere Einflüsse des Sozialisationsprozesses.“⁹⁷

Die Zeit ab 1945 brachte kirchenpolitisch große Neuerungen (II. Vatikanisches Konzil) und Umbrüche mit sich („Optionsgesellschaft“). Für die Kirche in Österreich waren vor allem die Bischofsbestellungen unter Papst Johannes Paul II. schwierige Herausforderungen. Die Erzdiözese Wien war lange Jahre von Kardinal DDr. Franz König geprägt worden, der als umsichtiger, vielseitig interessierter Bischof den Dialog mit allen politischen Lagern versuchte (das wird auch in dem oft zitierten Wort vom „Roten Kardinal“ deutlich) und die Beschlüsse des II. Vatikanums in einem breit angelegten synodalen Prozess umsetzen ließ. Die Ära Kardinal Dr. Hans Hermann Groers bezeichnet Paul Michael Zulehner als „Krisenzeit“⁹⁸, die Akzeptanz der katholischen Kirche sank und die Kirchengaustritte erreichten Spitzenwerte. Unter Kardinal Christoph Schönborn, der sich in seinen Anfangsjahren als Krisenmanager bewähren musste, hat sich die Situation einigermaßen beruhigt, wenn auch die Entwicklung weg von der „Volkskirche“ weiter anhält.

Das Pontifikat von Papst Benedikt XVI. (2005 – 2013) brachte mit umstrittenen Lehramtsäußerungen, der Annäherung an die umstrittene Priesterbruderschaft Pius X.

⁹⁶ Klages 1993, S. 269.

⁹⁷ Klages 1993, S. 19.

⁹⁸ Zulehner 2006, S. 45.

und Bischofsbestellungen neue Herausforderungen, die nicht unbedingt eine Trendwende einleiteten, mit sich.

2010 entwickelte sich durch die ab dem Frühjahr bekannt gewordenen Fälle von sexuellen und gewalttätigen Übergriffen auf Kinder, die in kirchlichen Institutionen durch Kleriker stattgefunden haben, auch in der Erzdiözese Wien zum Krisenjahr, das durch eine Austrittswelle und einen Imageschaden für die katholische Kirche geprägt war. An den Auswirkungen dieser Krise hatte auch die katholische Kirche in Österreich schwer zu tragen.

Weithin anerkannt ist die Kirche in ihrem sozialen Engagement, wie auch der Pastoraltheologie Paul M. Zulehner feststellt: „Für die gesellschaftliche Präsenz der Kirche von größtem Gewicht ist neben dem breiten Einsatz von Orden in Krankenhäusern und Schulen das praktische Engagement im sozialen Bereich durch die Caritas [...]“⁹⁹

Die aufgezählten Faktoren haben auch Auswirkungen auf die kulturelle Bedeutung der Institution „Katholische Kirche“ und daher auch unmittelbar auf das Problemfeld Kirche und zeitgenössische Kunst, das angesichts der vielfältigen Krisen immer mehr - unter anderem auch aus finanziellen Gründen - zum Randthema wird.

2.2. Berührungspunkte von Kirche und Kunst – Monsignore Otto Mauer

Der Dialog zwischen Kunst und Kirche wurde in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg in der Erzdiözese Wien besonders von Monsignore Otto Mauer vorangetrieben. Otto Mauer, der 1907 geboren wurde, kam früh mit dem in der Zwischenkriegszeit gegründeten Bund Neuland in Kontakt. Hier lernte er eine kirchliche Aufbruchsbewegung kennen, die von Gemeinschaft und neuen liturgischen Konzepten geprägt war. Dem Neulandbund standen auch viele Künstler nahe. Einige dieser Künstler aus dem Bund Neuland (z. B. Rudolf Szyszkowitz, Alexander Silveri, Robert Kramreiter) bekamen nach 1945 zahlreiche Aufträge von kirchlichen Stellen. Von diesem Künstlerkreis wandte sich Monsignore Otto Mauer allerdings später ab, seine Interessen galten nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem der abstrakten Kunst und der jungen Avantgarde.

Nach der Priesterweihe 1931 war Otto Mauer in verschiedenen Pfarren als Kaplan und Religionslehrer tätig. 1938 wurde er aufgrund politisch nicht opportuner Äußerungen von den Nationalsozialisten mit einem Unterrichtsverbot und in weiterer Folge mit einem

⁹⁹ Zulehner 2006, S. 51.

Predigtverbot belegt. Die Erzdiözese Wien versuchte ihn vor dem Zugriff des nationalsozialistischen Regimes zu schützen, er bekam eine neue Aufgabe zugeteilt und wurde Referent des Seelsorgeamtes für religiöse Kultur und Akademikerseelsorger. Das Seelsorgeamt wurde auf Betreiben von Prälat Karl Rudolf, einem Mentor Otto Mauers, direkt dem Erzbischöflichen Ordinariat unterstellt, um ihn und andere Priester vor der Verfolgung zu bewahren.¹⁰⁰ Diese schwierigen Jahre wurden für sein Leben prägend, so meint Bernhard Böhler:

„Die Kriegsjahre wurden in politischer, ethischer und ästhetischer Hinsicht zu entscheidenden Jahren seines Lebens: So entwickelte er sich vom ‚Propheten‘, der ganz von den Idealen des Bundes Neuland durchdrungen war, zum Organisator, Redner und Kunstliebhaber. An die Stelle der Neuländer-Frömmigkeit traten die eschatologische Stimmung, [...] und die Ausrichtung auf das jeweils Gegenwärtige ins Zentrum seines Lebens.“¹⁰¹

Nach dem Krieg wurde er 1954 Mitherausgeber der Monatsschrift für Religion und Kultur „Wort und Wahrheit“, für die er zahlreiche Beiträge verfasste.

Neben seiner Tätigkeit als Domprediger von St. Stephan, durch die er mit seiner brillanten Rhetorik große Bekanntheit erlangte, blieben ihm die Kunst und vor allem die jungen Künstler ein wichtiges Anliegen. Er gründete die „Galerie St. Stephan“, die 1954 eröffnet wurde und deren Name nach einigen Auseinandersetzungen mit kirchlichen Stellen in „Galerie nächst St. Stephan“ umgeändert wurde. Diese Galerie bot den Künstlern der Avantgarde eine im Nachkriegs-Wien bis dahin fehlende Plattform. Monsignore Otto Mauer wurde von vielen Kunstschaaffenden als Gesprächspartner und manchmal auch als Reibebaum geschätzt. Im Baubeirat der Erzdiözese, der 1955 gegründet wurde, war er ebenfalls tätig, wenngleich seine Vorstellungen von der Rolle der Kunst in Kirchen in diesem Gremium wenig Gehör fanden. So kritisierte er in dieser Funktion des Öfteren den mit den Bauagenden betrauten Erzbischofskoadjutor Dr. Franz Jachym, dem er im diözesanen Kunstrat bei Abstimmungen mehrmals unterlag. Ein Vorfall, den Bernhard Böhler schildert, dokumentiert diesen Umstand:

„Allerdings nahm sich Mauer auch kein Blatt vor den Mund, und so soll er seinem Vorgesetzten Jachym anlässlich der hundertsten Kirchweihe unter dessen Ägide entgegnet haben: >> Exzellenz, ich gratuliere Ihnen zu diesem hundertsten Kirchenbau. Wie wäre es, wenn Sie einmal mich eine Kirche bauen ließen, natürlich nicht mich, sondern einen Architekten und Künstler, die ich vorschlage. Das Schlimmste, was Ihnen passieren könnte, wäre, daß es die 101. schlechte Kirche würde.<<“¹⁰²

¹⁰⁰ Böhler 2003, S. 41.

¹⁰¹ Böhler 2003, S. 43.

¹⁰² Böhler 2003, S. 83.

Das zwischen dem unkonventionellen Monsignore Otto Mauer mit seinen Kunstinitiativen und den offiziellen Stellen der Erzdiözese immer wieder Konflikte auftraten, zeigt nicht nur der erzwungene Namenswechsel seiner Galerie¹⁰³, die von Otto Mauer geförderten Künstler bekamen kaum Aufträge von der Diözese, namhafte Arbeiten schufen nur Arnulf Rainer und Josef Mikl mit Entwürfen zu Glasfenstern.¹⁰⁴ Josef Mikl bekam auch einen interessanten Auftrag aus der Diözese Salzburg – die Gestaltung der Kapelle des Bildungshauses St. Virgil, die internationale Beachtung fand.

Die Architekten, die Otto Mauer nahe standen, kamen in den 1970er Jahren zu einigen Aufträgen, die zu innovativen, neuen Lösungen der Aufgabe „Kirchenbau“ führten, besonders Wilhelm Holzbauer, Friedrich Kurrent und Johannes Spalt (arbeitsgruppe 4) wären hier anzuführen. So wurde auf Empfehlung von Otto Mauer der junge Architekt Ottokar Uhl mit dem Entwurf eines Volksaltars in Wr. Neustadt beauftragt. Dieser Altar wurde schon 1961, also vor dem Beginn des II. Vatikanums, im Auftrag von Domprobst Arnold Dolezal als Volksaltar errichtet. Als Platz für den als Provisorium gedachten Altar wählte man die Vierung. Uhl entwickelte ein Stecksystem, mit welchem man aus fünf unterschiedlichen Plattenformaten den Altar und ein Podest mit drei Stufen zusammensetzen und bei Bedarf – etwa bei Festeinzügen durch das Mittelschiff auch leicht wieder demontieren konnte. Dieser Altar wurde 1978/79 durch einen feststehenden Altar in Tischform ersetzt, kam danach aber gelegentlich bei Prozessionen außerhalb der Kirche noch zum Einsatz, heute ist der Altar in der Pfarre nicht mehr auffindbar¹⁰⁵ (Abb. 1 und 2).

Im Allgemeinen wurde die künstlerische Sprache der etablierten Neulandkünstler für die Ausstattung der zahlreichen neu gebauten Kirchen von den Gremien der Diözese bevorzugt, besonders die abstrakte Kunst, die viele der von Otto Mauer in den späten 50er Jahren geförderten Künstler vertraten, indes abgelehnt. Der Vorbehalt gegenüber informellen Kunstwerken in Kirchenräumen besteht zum großen Teil bis heute.

Die Künstler des Bundes Neuland wollten den als kitschig empfundenen Stil der Nazarener überwinden, indem sie Anleihen aus der frühen Tradition nahmen.

„In romanischen und byzantinischen Heiligenbildern fanden sie ihre Vorbilder, deren hieratische Strenge sie auf fast asketische Weise übernahmen und ihren eigenen

¹⁰³ Diese wurde 1963 aufgrund der massiven Kritik an der Ausstellungspolitik durch die „Liga gegen entartete Kunst“ und wichtiger Personen des öffentlichen Lebens, die es unerträglich fanden, Avantgardekunst (u.a. Informel) in einer kirchlichen Galerie vorzufinden, in „Galerie nächst St. Stephan“ umbenannt, nur so konnte eine mögliche Schließung verhindert werden.

¹⁰⁴ z. B. Glasfenster in der Pfarrkirche Pötzleinsdorf (Wien XVIII.) von Arnulf Rainer.

¹⁰⁵ Steger 2005, S. 34.

Werken zugrunde legten. Deshalb herrschen in ihren Kompositionen auch gelängte Figuren vor [...]. Matthias Boeckl führt als weitere typische Bestandteile ihres Formenrepertoires byzantinische Goldhintergründe und romanische Schriftzeichen an [...] am ehesten [sind] diese Malerei noch mit der italienischen Duecento-Kunst vergleichbar.“¹⁰⁶

Der Stil dieser Künstlergruppe, der sich ab 1945 zunehmend von den aktuellen Entwicklungen abgekoppelt hatte, wirkte bis in die 80er Jahre nach und prägte die Ausstattung der Kirchenräume der Erzdiözese Wien.

Msgr. Otto Mauer wurde auch manchmal (durchaus spöttisch)¹⁰⁷ als der „österreichische Couturier“ bezeichnet. Seine unvoreingenommene Haltung gegenüber neuen Kunstströmungen und sein Bemühen um hochrangige Kunst verbinden ihn mit den französischen Dominikanern Marie-Alain Couturier und Pierre-Raymond Régamey, wie auch Böhler meint:

„Couturier setzte zum Beispiel in der Frage, ob man in einem Kirchenbau erstklassige Kunst oder nur zweit- oder drittklassige ‚fromme‘ Werke einsetzen soll, stets auf die großen Meister, und er prägte den einfachen wie radikalen Gedanken, >daß sich jede Generation an die Meister der lebendigen Kunst wenden muß, um die christliche Kunst am Leben zu erhalten< [...]. Die Anwendung dieses Prinzips hatte in Frankreich schon in den späten 1940er- und den 50er Jahren zu einer neuen fruchtbringenden Begegnung zwischen zeitgenössischer Kunst und Kirche geführt. Couturier war es gelungen, einige der bedeutendsten französischen Künstler seiner Zeit [...] zu gewinnen, so zum Beispiel Henri Matisse, Georges Braques, [...] und selbst den eingetragenen Kommunisten Fernand Léger.“¹⁰⁸

Monsignore Otto Mauer fehlte im Gegensatz zu den französischen Dominikanern die offizielle Unterstützung der Erzdiözese, um so innovative Werke wie die Wallfahrtskirche in Ronchamp entstehen zu lassen.

Der plötzliche Tod Otto Mauers 1973 hinterließ eine bis heute betrauerte Lücke, als angriffiger intellektueller Gesprächspartner, der über den kirchlichen Tellerrand hinausblickte, blieb er vielen in Erinnerung. Einiges wirkt als Erbe seines vielfältigen Wirkens nach: Die von ihm aufgebaute Sammlung ging in den Bestand des Diözesanmuseums über und wächst bis heute, der nach ihm benannte Otto Mauer-Fonds und der Monsignore Otto Mauer-Kunstpreis halten sein Andenken wach.

¹⁰⁶ Böhler 2003, S. 109 – 110.

¹⁰⁷ Böhler 2003, S. 82.

¹⁰⁸ Böhler 2003, S. 82.

KAPITEL II: UMGESTALTUNGEN

1. Zur Problematik der künstlerischen Umgestaltung von Kirchenräumen

Kirchenräume sind von ihrer liturgischen Funktion her zu verstehen und wurden auf diese hin gebaut. Da die katholische Liturgie sich in ihrer Form durch die Jahrhunderte entwickelt hat, sind auch die für sie gebauten Räume einer Wandlung unterzogen. Oft spiegelt das Raumkonzept die Liturgie ihrer Zeit wider, andere liturgische Formen werden in diesen Räumen schwer möglich. Die Umgestaltung der Kirchenräume geht Hand in Hand mit den theologischen Überlegungen und unterliegt auch denkmalschützerischen Anforderungen. Dadurch ergibt sich manchmal ein schwer zu lösendes Dilemma. Dieses kann nur Kompromisse hervorbringen, die im besten Fall den historischen Raum neu erfahrbar machen.

In diesem Kapitel sollen einige Problempunkte der Umgestaltung und die daraus erwachsenen Lösungen aufgezeigt werden.

1.1. Bauliche Rahmenbedingungen der Umgestaltung – Raumtypen

Kirchbauten können grundsätzlich nach ihrer Funktion und den Raumtypen unterschieden werden. Die Funktion der Kirchengebäude als Bischofssitz (Kathedralkirchen), Klosterkirche oder Pfarrkirche hat Auswirkungen auf die Gestaltung. Zwei Raumtypen bestimmen den historischen Befund der Kirchenräume, der gerichtete Raum in der Form der Basilika und der Zentralraum. Daneben gibt es auch noch Mischformen dieser Grundtypen.

Dass der Begriff „Raum“ seit den 1980er Jahren auch interdisziplinär in seiner vielfältigen, auch philosophischen Bedeutung diskutiert wird und nicht nur als architektonischer Begriff verstanden werden kann, soll hier mit Verweis auf die einschlägige Literatur nur erwähnt bleiben.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Interessant zum Begriff „Raum“ als anthropologische Konstante: Thomas Erne/Peter Schütz, Die Religion des Raumes und die Räumlichkeit der Religion (=Arbeiten zur Pastoraltheologie, Liturgik und Hymnologie Bd.63), Göttingen 2010.

1.1.1. Die Basilika

War die Versammlung der urchristlichen Gemeinde oft nur in Privathäusern wie in der in Dura Europos entdeckten Hauskirche möglich, änderte sich die Situation der Kirche durch die Anerkennung unter Kaiser Konstantin im 4. Jahrhundert grundlegend. Kultgebäude wurden errichtet, die sich an der profanen römischen Basilika, einem Zweckbau, orientierten und nicht an der Form des antiken Rundtempels, des Zentralraumes anknüpften. Das wichtigste Merkmal der Basilika (von griech. basileus, König) ist die Längsachse des mittleren Schiffes, das von niedrigeren Seitenschiffen flankiert wird. Die dem Eingang gegenüberliegende Seite wird durch eine halbrunde Apsis abgeschlossen. Die christlichen Basiliken sind meist geostet, diese Ausrichtung wird durch die Lichtsymbolik der aufgehenden Sonne, die in Verbindung mit dem auferstandenen Christus gesetzt wird, begründet.¹¹⁰

Die Basilika als öffentlicher Bau spiegelt auch die Änderung der gesellschaftlichen Position des Christentums wider.

„Während ursprünglich das Motiv der Versammlung überwiegt, wird in den Jahrhunderten der engen Verbindung von Kirche und römischem Imperium in Liturgie und liturgischem Raum der hierarchisch geordnete Kosmos der römischen Reichskirche repräsentiert. [...] Dieses veränderte Kirchenbild, das sich in der Raumgestalt niederschlägt, bedingt auch ein anderes Gottesdienstverständnis.“¹¹¹

Die Trennung zwischen dem Klerikerbereich und dem Raum für die versammelte Gemeinde wird ab dem 4. Jahrhundert auch theologisch-biblich begründet, für die Argumentation werden verschiedenste Vergleiche herangezogen, z. B. wird die paulinische Metapher aus dem 1. Korintherbrief (1 Kor 12,12 ff.) vom Leib und seinen Gliedern bemüht, besonders beliebt ist in der Romanik und der Gotik der Verweis auf den salomonischen Tempel.¹¹²

Mit der Differenzierung des Kirchenraumes in unterschiedliche Bereiche erfolgten architektonische Änderungen, Seitenkapellen, Chorschranken, Lettner und die Abgrenzung des Altarraumes als „Heiliger Bezirk“ zergliederten den Raum und erschwerten eine gemeinsame Feier. Der Bautyp „Basilika“ hielt sich in der römisch-katholischen Kirche bis in die Gegenwart, erst ab den Liturgiereformen des II. Vatikanums wurden andere Raumformen bevorzugt.

¹¹⁰ Richter 1999a, S. 54 ff.

¹¹¹ Richter 1999a, S. 12.

¹¹² Richter 1999a, S. 59.

Bei der Umgestaltung, die eine gemeinsame Feier um einen Altar zum Ziel hat, ist der Raumtypus der Basilika problematisch: Ein Vorziehen des Altares in das Kirchenschiff¹¹³ ermöglicht es, dass die Gemeinde sich zumindest an drei Seiten um den Altar gruppieren kann. In den 1960er und 1970er Jahren versuchte man öfter durch eine radikale Purifizierung und die Entfernung der im Scheitelpunkt der Apsis aufgestellten Retabelaltäre, diese Raumordnung neu zu interpretieren und auf den „Volksaltar“ zu zentrieren. Daher wird durchaus manchmal zu Recht beklagt, dass die Feier „gegen“ den Raum stattfinden würde.

1.1.2. Der Zentralbau

Der zweite nennenswerte Raumtypus für den Kirchenbau ist der Zentralbau, der oft in Form eines Hexagons oder auch Oktogons von einer Kuppel überwölbt wird. Ursprünglich wurde im Christentum diese Form hauptsächlich für Mausoleen, Märtyrergedächtnisstätten und Taufkapellen verwendet und in der Ostkirche, ausgehend von dem programmatischen Bau der Hagia Sophia in Konstantinopel, zur Kreuzkuppelkirche weiterentwickelt. Auch hier wird der Altarraum separiert, der Wortgottesdienst bleibt aber im Raum der Gläubigen situiert. „Im Unterschied zur im Westen dominierenden Basilikaform können sich die Gläubigen hierbei mehr als Umstehende empfinden, in deren Mitte zumindest der Wortgottesdienst gefeiert wird.“¹¹⁴ Ab der Renaissance entstehen auch im Einflussbereich der römischen Kirche Zentralräume, besonders beliebt wird der Einraum mit einem elliptischen Grundriss, die Längsausrichtung der Ausstattung bleibt aber erhalten, durch die Installierung eines fixen Kirchengestühls wird aus der Dynamik, die die Grundform ermöglichen könnte, Erstarrung. Für die Umgestaltung ergeben sich gerade in barocken Innenräumen durch die reiche historische Ausstattung und das oft denkmalgeschützte Gestühl heikle Situationen, eine Neuorientierung des Raumes ist meistens nicht möglich.

1.2. Orte der liturgischen Handlung

Die Umgestaltung der Kirchenräume betrifft vor allem den Standort und die Gestaltung der liturgischen Funktionsorte. Diese ergeben sich aus den liturgischen Anforderungen

¹¹³ Vorgezogene Altäre gab es durch den Einfluss der Synagogenarchitektur vereinzelt schon in frühchristlichen Kirchen, vgl. Richter 1999a, S. 56.

¹¹⁴ Richter 1999a, S. 59.

und haben durch unterschiedliche theologische Schwerpunkte im Laufe der Geschichte einige Änderungen erfahren. Nicht außer Acht gelassen werden darf auch, dass sowohl der Kirchenraum wie auch die Funktionsorte in der Tradition der katholischen Kirche symbolisch im Rekurs auf biblische und außerbiblische Quellen gedeutet wurden. Gerade diese symbolischen Bezüge laden die Orte der liturgischen Handlung und den Raum, in dem die Liturgie stattfindet, bedeutungsmäßig auf und machen jeden Eingriff in dieses Gefüge zu einem diffizilen Unterfangen.

So sieht Eusebius von Cäsarea im 4. Jahrhundert den Kirchenraum als Zeichen der Gemeinde, diese wiederum in Bezug auf Paulus als Leib und die Apsis und den Altarbezirk als Haupt Christi. Das Kirchenschiff wird von Eusebius den Laien zugeordnet und soll den Leib Christi darstellen. Der Kirchenlehrer Augustinus († 430) deutet den Kirchenraum im Hinblick auf den salomonischen Tempel, die Abtrennung des „Allerheiligsten“ liegt aus dieser Sicht nahe. Mittelalterliche Auslegungen ordnen den Altarraum als Raum der Kleriker dem kontemplativen Leben, der *vita contemplativa*, und das Kirchenschiff der *vita activa* zu. In der Romanik und Gotik wird das Bild des himmlischen Jerusalem der Apokalypse des Johannes zum beliebten Deutungsmodell. In der Neuzeit gibt es ebenfalls Leitbilder des Kirchenbaus, die der ursprünglichen Funktion als Versammlungsort der Gemeinde nicht immer dienlich sind, sondern diese manchmal sogar behindern können (barocke Kirchen, die sich als Thronarchitektur verstehen, Gestaltung des Kirchenbaus als Schiff oder Zelt in jüngerer Vergangenheit).¹¹⁵

Die Umbrüche in der Liturgie nach dem II. Vatikanischen Konzil werden in der Neuordnung der liturgischen Orte besonders deutlich. Die liturgischen Orte, die von den Umgestaltungen am meisten betroffen werden, sollen hier kurz vorgestellt werden, außer Acht gelassen wurde der Beichtstuhl als Ort des Versöhnungssakramentes, dieser wird zunehmend im Wandel des Beichtverständnisses durch Aussprachezimmer ersetzt, innovative Gestaltungsversuche des kastenartigen Ausstattungstückes wurden im Laufe der Recherchen zu dieser Arbeit nicht beobachtet.

¹¹⁵ Richter 1999a, S. 61 - 62.

1.2.1. Der Altar

Das Wort Altar kommt aus dem Lateinischen und bedeutet ursprünglich „adolere“, verbrennen. Diese Wortwurzel verweist auf den nicht christlichen Opferkult, heute wird deshalb auch wieder in Bezug auf die Abendmahlsfeier von der „mensa domini“, dem Tisch des Herrn gesprochen. Das Messbuch bringt in seinen Ausführungen beide Facetten: „Der Altar, auf dem das Kreuzesopfer unter sakramentalen Zeichen gegenwärtig wird, ist auch der Tisch des Herrn, an dem das Volk Gottes in der gemeinsamen Meßfeier Anteil hat.“¹¹⁶ Diese Mehrdeutigkeit zeigt sich auch in den verschiedenen Altarformen, die das Eucharistieverständnis der jeweiligen Zeit widerspiegelt. Der Altar wird auch als Symbol für Christus selbst verstanden, die Stufen, die zum Altar hinaufführen, können daher als Zeichen der Ehrerbietung verstanden werden. Diese Verehrung schließt auch eine besondere Sorgfalt in der Materialwahl und der Gestaltung mit ein, wie bei Franz-Heinrich Beyer angeführt wird: „[...] als Ausdruck der Verehrung wurde der Altar deshalb gemäß dem biblischen Typos (*1 Kön 6,22: „Er überzog den ganzen Altar vor dem Chorraum mit Gold“*) mit kostbaren Materialien bekleidet. Seine Schauseite ist oft mit einem (auswechselbaren) Bildwerk, dem Antependium, aus Stein, Metall oder Textilien geschmückt.“¹¹⁷

Die Tischform dürfte in den ersten Jahrhunderten die vorherrschende Altarform gewesen sein, in den Hauskirchen auch als transportabler Einrichtungsgegenstand, der dem Alltagsgebrauch entsprach.¹¹⁸ Anscheinend wurden in St. Peter in Rom erst um 600 feststehende Altäre errichtet, damit verbunden war ein Materialwechsel: Stein löste das zuvor verwendete Holz für die Gestaltung des Altares ab, auch die Altarform veränderte sich zusehends, der Tischaltar wurde durch den Block- oder Kastenaltar, der sich auch für die Aufbewahrung von Reliquien eignete, abgelöst. Die Rede vom Mahl wurde in der mittelalterlichen Theologie vom Gedanken des Opfers zurückgedrängt. Gleichzeitig veränderte sich der Standort des Altares. Ursprünglich stand der Tisch des Herrenmahles im Zentrum der um ihn versammelten Gemeinde, dann innerhalb des Presbyteriums, eines durch Altarschranken vom Gemeinderaum separierten Bereichs, und rückte schließlich an die Wand der Apsis. Ein Grund dafür dürfte in der Ausrichtung des Gebets im Gottesdienst Richtung Osten gelegen haben, von wo die Wiederkunft Christi erwartet wurde (bzw. in einer anderen Deutung steht der Osten als Ort der

¹¹⁶ AEM, Kap. V. Art. 259.

¹¹⁷ Beyer 2008, S. 61.

¹¹⁸ vgl. Richter 1999a, S. 82.

aufgehenden Sonne als Symbol für den auferstandenen Christus), die seit dem 3. Jahrhundert nachgewiesen ist. Daher wurden auch die meisten Kirchen in ihrer Ausrichtung geostet.¹¹⁹ Der Sitz des Bischofs und der Presbyter verlagerte sich durch die Gebetsrichtung nach Osten an die sogenannte Evangelienseite, die vom Sitz des Bischofs in der Apsis aus gesehen, rechte Seite. Der freie Platz im Scheitelpunkt der Apsis, der durch die Verschiebung der Kathedra entstand, wurde allmählich der Platz des Altares. Die Zelebration versus populum, die als Neuerung des II. Vatikanischen Konzils angesehen wird, war nach freiem Ermessen bei den Papstaltären in Rom weiterhin möglich, da der Altar bei der Confessio, den Märtyrergräbern, frei im Raum aufgestellt blieb und auch im Konzil von Trient dies nicht verboten wurde.

Der an die Wand gerückte Altar wurde im Laufe des Mittelalters durch Aufbauten zu einer Art „Konsole“: Reliquiare machten den Anfang, Heiligenfiguren und Bilderwände folgten. Es entwickelten sich Retabelaltäre, wobei die Mensa des Altares durch die wandhohen Aufsätze kaum mehr wahrgenommen wurde. Im Barock wurde in den Altaraufbau auch der Tabernakel integriert, der Altar fungierte wieder als „Unterbau“ einer prachtvollen Inszenierung. Ab dem Mittelalter gab es eine Vielzahl von Seiten- und Nebenaltären, die einerseits liturgischen Vorschriften, andererseits der Frömmigkeit der Zeit entsprachen. „Das ist dann die Form, die selbst in einfachen Kirchen die Ausstattung darstellt: drei Altäre, den sogenannten Hochaltar in der Mitte und die beiden Nebenaltäre rechts und links in den Seitenschiffen.“¹²⁰

Diese Situation blieb bis ins 20. Jahrhundert unverändert, der Historismus des 19. Jahrhunderts variierte in der „Schreinergotik“ den Retabelaltar in unzähligen Spielarten. In der Zwischenkriegszeit kam es unter dem Einfluss der liturgischen Bewegung zu Gestaltungen, die den Altar wieder als eigenständiges Objekt in den Mittelpunkt rücken wollten, ihn aber gleichzeitig durch große Niveauunterschiede im Kirchenraum bühnenartig vom Raum der Gläubigen separierten. Erst nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil fand der Altar als „Tisch des Herrn“ wieder seinen Platz im Raum der Gemeinde.¹²¹

Aus dem historischen Rückblick ergeben sich zumindest zwei Schlüsse, die für die Altarraumgestaltung der Gegenwart von Bedeutung sind:

¹¹⁹ Die Ostung der Kirchenräume dürfte aber auch alttestamentarische Wurzeln haben (siehe Ez 43,2 „Da sah ich, wie die Herrlichkeit des Gottes Israels aus dem Osten herankam.“)

¹²⁰ Richter 1999a, S. 86.

¹²¹ vgl. Richter 1999a, S. 85 – 86.

1. Die Form und das Material des Altares unterlagen mehreren Wandlungen (tragbarer Tisch, Blockaltar; zunächst Holz, später Stein). Damit verbunden ist die Verlagerung der Deutung des liturgischen Geschehens vom Herrenmahl zum Opfermahl.

2. Der Standort wechselte von der Mitte des Gemeinderaumes im Laufe der Jahrhunderte an die Wand der Apsis, seit dem II. Vatikanischen Konzil gibt es das Bemühen den Altar wieder in das Zentrum der Versammlung zu rücken.

Die besondere Bedeutung des Ausstattungsstückes „Altar“ wird auch im Ritus der Altarweihe zum Ausdruck gebracht. Zeugnisse für die Altarweihe gehen bis in das 4. Jahrhundert n. Chr. zurück. Die Altarweihe wird bei fix installierten Altären in Pfarrkirchen als wünschenswert erachtet, seit dem II. Vatikanum ist sie aber nicht mehr unbedingte Voraussetzung für einen Altar. Dieser Ritus wird meist vom Ortsbischof, bei von Orden betreuten Kirchen vom Abt vorgenommen und findet im Rahmen einer Messfeier statt, die erste Eucharistiefeier gilt als der eigentliche Dedikationsakt.

Bei der Altarweihe wird auch die Beisetzung der Reliquien vorgenommen (diese ist heute fakultativ, bis zum II. Vatikanum wurden diese in die Mensaplatte eingelassen, jetzt ist die Beisetzung im Altarstipes vorgeschrieben), damit wird an die frühchristliche Tradition der Errichtung von Altären über den Märtyrergräbern angeknüpft.

Die Feierordnung des deutschen Sprachraumes sieht folgenden Ablauf des Altarweihritus vor: Litanei, Beisetzung von Reliquien (wenn vorhanden), Weihegebet mit Asperision (Besprengen mit Weihwasser), Salbung des Altars, Verbrennen von Weihrauch, Schmuck des Altars mit dem Altartuch, meist auch mit Blumen, Kerzen und dem Altarkreuz. Der Altar wird während dieser Feier gleichsam „gefirmt“, die Salbung mit Chrisam¹²² soll die Bedeutung des Altars als Symbol Christi deutlich machen. Der Chrisam wird an fünf Stellen der Mensa (an den Ecken und in der Mitte) ausgegossen, als Hinweis auf die Wundmale des gekreuzigten Christus. Nach der Salbung werden an denselben fünf Stellen, an denen vorher das Salböl ausgegossen wurde, Wachsdöchte aufgestellt und Weihrauchkörner darüber gehäuft, die Wachsdöchte an der Osterkerze entzündet und die aufsteigenden Weihrauchwolken in einem eigenen Gebet gedeutet. Das Weihegebet ist der zentrale Text der Altarweihe, in diesem werden die verschiedenen Altäre des Alten Testaments erwähnt, die als Antizipation des priesterlichen Wirkens Christi gedeutet werden. Im Weihegebet werden auch die verschiedenen Bedeutungen des Altars angesprochen: Er wird als Stätte des Opfers Christi und als Tisch des Herrn bezeichnet, der Altar soll darüber hinaus ein Bild des

¹²² Chrisam (griech. *chrīō* „ich salbe“) ist ein Salböl, das bei der Spendung verschiedener Sakramente verwendet wird. Chrisam besteht aus Olivenöl, das mit wohlriechenden Balsamen versetzt wurde.

Herrn Jesus Christus sein und die festliche Tafel, um die sich die Gemeinde versammelt.¹²³Die formale Gestaltung des Altars ist sowohl als Blockaltar (anknüpfend an die Opfersymbolik) oder Tischaltar durch die im Weihegebet angesprochene Bedeutungsfülle möglich. Inwieweit die Gestaltung des Altars als eigenständiges künstlerisches, skulpturales Objekt möglich ist, wird auch von den Auftraggebern abhängig sein und kann im Einzelfall durchaus als Gratwanderung bezeichnet werden. Zu eigenständige Gestaltung ruft manchmal den Widerspruch der kirchlichen Behörden hervor – in Köln St. Peter wird auf bischöfliche Anordnung hin die Altarinstallation von Chillida nicht mehr für den liturgischen Gebrauch verwendet, der 1983 von Gustav Troger in der Stiegenkirche in Graz errichtete Altar darf nicht mehr, wie vom Künstler vorgesehen am Karfreitag in seine Bestandteile zerlegt werden. Altarraumgestaltung steht als angewandte Kunst unter gewissen formalen und interpretatorischen Vorgaben, die die künstlerische Freiheit nur in einem genau definierten Rahmen vorsieht.

1.2.2. Der Ambo

Die Bezeichnung „Ambo“ leitet sich vom griechischen „anabeinein“ (hinaufsteigen) her und bezeichnet einen erhöhten, durch Stufen zugänglichen Platz, der für die gottesdienstlichen Lesungen dient. Seine Brüstung ist mit einem Lesepult ausgestattet. Auch dieses Ausstattungsstück wurde im Mittelalter symbolisch gedeutet:

„In der mittelalterlichen Liturgie wird der Ambo mit dem Berg in Verbindung gebracht, auf dem Christus gepredigt hatte (Stufen hinauf auf der Südseite, wo Christus aus Bethesda nach Jerusalem kam; der Abstieg auf der Nordseite).“¹²⁴

Die Notwendigkeit eines eigenen Verkündigungsortes ergibt sich aus den beiden großen Teilen der Messfeier: Dem Wortgottesdienst, der aus dem Synagogengottesdienst entstanden, bzw. übernommen worden ist, und der Eucharistiefeier (griech. Danksagung), die auf das Abendmahlereignis zurückgeht und in tätiger Memoria das Heilsgeschehen des Christentums, Passion und Auferstehung in die Gegenwart hineinholen soll. Auch der Ort der Verkündigung erfuhr in der geschichtlichen Entwicklung, ebenfalls wie die Form des Ambos, einige Transformationen.

Die Hauskirche in Dura Europos¹²⁵ war mit einer kleinen Estrade versehen, die wahrscheinlich während des Wortgottesdienstes der Platz für den Stuhl des

¹²³ vgl. Stoklosa 2006

¹²⁴ Beyer 2008, S.65.

Gemeindeleiters und dann beim Herrenmahl der Ort des (tragbaren) Tischaltars war. Nach der konstantinischen Wende ergibt sich die Situation, dass schon aufgrund der räumlichen Entfernung der Kathedra, des Bischofssitzes, zum Gemeinderaum eine für alle hörbare Verkündigung nicht möglich war. Der Bischof trat zu den Schranken, die den Altar umgaben, um sich verständlich zu machen. Dann wurde die Apsis erhöht, von diesem Podium aus erfolgte wahrscheinlich auch die Schriftlesung. Seit dem Ende des 4. Jahrhunderts gibt es in Griechenland eine eigene Lektorentribüne, von der die Lesungen vorgetragen wurden, Ort der Predigt war weiterhin die Kathedra. Ab dem 5. Jahrhundert wird es üblich, auch die Predigt aus akustischen Gründen vom Ambo aus zu halten. Formal bildete dieser Ambo einen zentralen Baukörper, wie Klemens Richter anführt:

„[Er] konnte aus einer rechteckigen, polygonalen oder auch runden Plattform mit einem Durchmesser bis zu zwei Metern bestehen und war oft über drei bis neun Stufen zugänglich. Er stand im Blickpunkt der Gemeinde, häufig durch einen mit Schranken versehenen Gang mit dem Altarbereich verbunden.“¹²⁶

In den jüdisch geprägten christlichen Gemeinden Syriens entwickelte sich nach dem Vorbild der Synagoge eine Art Bema, die mitten in der Kirche stand und den Gegenpol zum Altarbereich bildete. Diese Anordnung bewirkte auch einen Ortswechsel während des Gottesdienstes: „Die Gemeinde umstand das Bema während des Wortgottesdienstes und versammelte sich anschließend zur Eucharistiefeier um den weiter im Osten stehenden Altar.“¹²⁷ Die syrischen Kirchen gingen in der Islamisierung unter, die Tradition des eigenständigen Ortes für den Wortgottesdienst wurde im Westen nicht rezipiert.

In der Westkirche änderte sich der Verkündigungsort mehrmals, der Wortgottesdienst verlor mit dem an die Wand gerückten Altar an Bedeutung, der Priester verlas die Lesung einfach an der rechten, das Evangelium an der linken Altarseite mit dem Rücken zur Gemeinde. In Italien blieb die Tradition des Ambos bis in das 14. Jahrhundert erhalten, nördlich der Alpen gab es ab dem 12. Jahrhundert in Ordens- und Bischofskirchen hohe Chorschranken (Lettner), die die liturgische Feier der Kleriker („Klerikerliturgie“) für die Gläubigen unsichtbar machten. Diese konnten an der einfacheren Liturgie am Kreuzaltar vor den Chorschranken teilnehmen. Mit der Predigtstätigkeit der Bettelorden ab dem 13. Jahrhundert, die Predigten nicht nur während

¹²⁵ Die Hauskirche von Dura Europos (heute im Osten Syriens, in der Antike gehörte die Stadt zur römischen Provinz Syria Coele) ist die bisher älteste archäologisch nachgewiesene Kirche (um 232/233 n. Chr.).

¹²⁶ Richter 1999a, S. 101.

¹²⁷ Richter 1999a, S. 101.

der Messfeiern¹²⁸ abhielten, wurden im Kirchenraum zunächst Predigtstühle aus Holz aufgestellt, ab dem 14. Jahrhundert errichtete man steinerne Kanzeln, die meistens an einem Pfeiler des Mittelschiffes angebracht wurden. Die Kanzel ist daher nicht als ein in das Langhaus verlegter Ambo zu verstehen, sie stellt in ihrer Funktion ein eigenständiges Ausstattungsstück dar.¹²⁹

Das II. Vatikanische Konzil brachte eine grundlegende Aufwertung des Wortgottesdienstes, und somit war die Schaffung eines eigenen Ortes für diesen Teil der Messfeier notwendig geworden. Man spricht heute vom Ambo auch vom „Tisch des Wortes“ in Analogie zum Altar, dem „Tisch des Brotes“. Wie dieser liturgische Ort zu gestalten sei, wird in keinem Konzilsdokument geregelt, in der I. Instruktion zur Durchführung der Liturgiekonstitution „Inter Oecumenici“ vom 26.9.1964 wird als einzige Anforderung die Sicht- und Hörbarkeit der Vortragenden genannt. In der Allgemeinen Einführung in das Römische Messbuch (AEM) wird der Ambo als Pendant zum Altar, primär als Ort für die Verkündigung der Lesungen genannt, die Homilie (Predigt), das Allgemeine Gebet, das Exsultet der Osternacht und andere Teile des Gottesdienstes können vom Ambo aus verrichtet werden.¹³⁰

Formal eingelöst ist diese Aufwertung des Verkündigungsortes kaum, meist wird der Ambo als einfaches Lesepult in stilistischer Einheit als „Set“ mit dem Altar gestaltet. Bei der Umgestaltung von Kirchen ergibt sich in den Altarräumen häufig ein Platzproblem, wie auch Klemens Richter feststellt: „Oft erscheint dann ein feststehender Ambo oder auch nur ein Lesepult lediglich zwischen die anderen Funktionsorte des Sitzes und des Altares hineingequetscht.“¹³¹ Die Bedeutung des Wortgottesdienstes wird dadurch nicht sichtbar, manchmal wird auch im Gottesdienstablauf zu wenig zwischen den Orten und ihrer Zuordnung zu den verschiedenen Teilen der Liturgie unterschieden, der Ambo wird dadurch manchmal zum universalen Moderatoren- und Lesepult.¹³²

Die Bezeichnung „Ambo“ sieht Rudolf Pacik überhaupt eher als Gestaltungsprinzip und nicht als stilistische Vorgabe. Dass die Kanzeln in den meisten Fällen heute funktionslos wurden, hat nach Pacik weniger mit den liturgischen Vorschriften, sondern eher mit den äußeren Gegebenheiten zu tun.

„Daß der Ort, an dem im Gottesdienst die Schrift verlesen wird, und der Ort der Predigt nicht identisch sind, ist [...] älteste Tradition. Auch die neuen Richtlinien ermöglichen diese Trennung, ohne sie vorzuschreiben: einzig die Lesungen

¹²⁸ Es gab auch eigene Predigtgottesdienste.

¹²⁹ vgl. Pacik 1991, S. 244.

¹³⁰ vgl. Pacik 1991, S. 247.

¹³¹ Richter 1999a, S. 100.

¹³² vgl. Richter 1999a, S. 97 – 106.

müssen am Ambo vorgetragen werden. [...] Ob man die Elemente des Wortgottesdienstes räumlich trennt oder zusammenlegt, hängt von der Situation des Altarraums und der Kirche ab, ebenso von der Form des Ambo.“¹³³

Gegen die Predigt von der Kanzel spräche vielleicht auch noch der emotionale Faktor – die Rede von „oben“ herab, empfinden viele Priester und Gläubige als überholt. So wird in den meisten historischen Kirchenräumen die Kanzel als Zeugin einer vergangenen liturgischen Praxis zum musealen Einrichtungsgegenstand.

In wenigen Fällen wird der Ambo formal als „Tisch des Wortes“ gestaltet. Als ein Beispiel kann die Gestaltung der liturgischen Orte in St. Gertrud (Wien, XVIII.) angeführt werden, hier ist der Ambo in Analogie zum Altartisch gestaltet worden, diese Gestaltung wurde aber erst durch die radikale Neuordnung des Kirchenraumes im Sinn des „Ellipsenmodells“ möglich.

1.2.3. Der Tabernakel

Der Begriff Tabernakel (von lat. Tabernaculum = Zelt) bezeichnete zunächst die Gefäße zur Aufbewahrung der konsekrierten Hostie. Heute sieht die katholische Kirche für die Aufbewahrung des konsekrierten eucharistischen Brotes einen eigenen Ort vor, der meistens mit einem kästchenartigen, versperrbaren Möbel ausgestattet ist. Klemens Richter reiht den Tabernakel nicht unter die liturgischen Funktionsorte ein, sondern bezeichnet ihn als Devotionsort, denn „nur im Notfall soll also der Tabernakel [AEM 274 und 275] für die Kommunion innerhalb einer Meßfeier benutzt werden, wenn sich herausstellen sollte, daß zu viele oder zu wenige Hostien konsekriert wurden.“¹³⁴

Die Formen der Aufbewahrung haben sich im Lauf der Jahrhunderte mehrmals verändert. Im Mittelalter wurde zunächst eine Büchse (pyxis) für die Verwahrung verwendet, die zuerst auf dem Altar ihre Aufstellung fand und später in einer besonders gestalteten, manchmal auch vergitterten Wandnische oder in einem Pfeiler mit Nische im Altarraum verwahrt wurde. Manchmal wurde auch, um der zunehmenden Sakramentenfrömmigkeit ab dem 13. Jahrhundert Rechnung zu tragen, ein turmartiges Sakramentshaus unter einer Arkade des Chorumganges oder im Chorbereich platziert. Die mittelalterliche Theologie deutete typologisch diesen „Turm“ als Symbol für das Felsengrab Christi, andere alttestamentarische Typologien für den Tabernakel waren das Zelt der Bundeslade und die Speisung in der Wüste (Ex 16,34).¹³⁵

¹³³ Pacik 1999, S. 250.

¹³⁴ Richter 1999a, S. 115.

¹³⁵ vgl. Beyer 2008, S. 64.

Ab dem Barock wanderte der Aufbewahrungsort als Tabernakel in der Form eines kunstvoll und kostbar gestalteten Kästchens als Altaraufsatz auf den an die Wand gerückten Altar, wie es im Missale Romanum vorgeschrieben wurde. Oft wurde der Tabernakel in den Altar über der Mensa eingepasst und meist von zwei Engeln umgeben, diese Form der Gestaltung soll an die Bundeslade des Tempels mit den Cherubinen erinnern, sie verweist aber auch auf die Bitte des römischen Messkanons nach der Wandlung, wonach der Engel das Opfer zu dem Altar Gottes emportragen möge. In der spätbarocken Gestaltung umgibt den Tabernakel in Bezug auf den innersten heiligen Raum des Tempels von Jerusalem eine Strahlengloriole.¹³⁶ Die Präsenz der konsekrierten Hostie im „Allerheiligsten“, wie der Tabernakel auch bezeichnet wurde, prägte das Verständnis der Heiligkeit des Kirchenraumes.¹³⁷

Durch die erneuerte Liturgie nach dem II. Vatikanischen Konzil ergaben sich einige Veränderungen für die Anordnung des Tabernakels im Kirchenraum. Die „Allgemeine Einführung in das Römische Messbuch“ empfiehlt die Aufstellung in einer Kapelle, um die private Andacht zu ermöglichen (AEM 276 ff.). Dieser Forderung kann besonders in barocken Räumen oft nicht entsprochen werden – der Tabernakel auf dem „Hochaltar“ steht in der zentralen Fluchtlinie und verbleibt auch aus denkmalschützerischen Gründen auf diesem Platz. Daher wird dann manchmal vom „Sakramentaltafel“ im Unterschied zum Zelebrationsaltar gesprochen. Wird ein Tabernakel neu gestaltet, steht er in angemessener Distanz vom Altar oder auch in einem Seitenschiff. Die Anregung von Herbert Muck, als geeigneten Ort eine Wandnische (angelehnt an die Praxis des Mittelalters) oder einen Sakramentenpfeiler zu verwenden, wurde bei den meisten Umgestaltungen in der Erzdiözese Wien nicht umgesetzt.¹³⁸

Als formale Vorgaben für die Gestaltung des Tabernakels verlangt das AEM 277, dass dieser nicht beweglich, fest und undurchsichtig sein soll, vor dem Tabernakel soll ein Licht („Ewiges Licht“) brennen. Diesen formalen Anforderungen wurde auch in jüngster Zeit in der Erzdiözese Wien trotz der Verwendung ungewöhnlicher Materialien (Glas) entsprochen.

¹³⁶ Diese findet sich auch bei der Gestaltung von Monstranzen wieder.

¹³⁷ vgl. Beyer 2008, S. 132 – 133.

¹³⁸ Muck 1964, S. 97 – 101.

1.2.4. Die Sessio

Als Sessio bzw. Sedes werden die Sitze im Kirchenraum für den Bischof und den Klerus bezeichnet. In den frühen Kirchen waren diese entweder an die Aspismauer angebaut oder frei stehend. Die Notwendigkeit einer Sessioanlage ergibt sich aus der liturgischen Funktion des Gemeindeleiters. Vor dem II. Vatikanum war kein Priestersitz im Altarraum im Sinn eines Vorstehersitzes notwendig.¹³⁹

Der katholische Gottesdienst und besonders die Eucharistiefeier werden von einem Priester geleitet, der von seinem Sitz aus Teile des Gottesdienstes gestaltet, von diesem zur Gemeinde spricht, daher wird der Priestersitz innerhalb des Kirchenraumes auch zu den Funktionsorten gezählt. In den ersten Jahrhunderten hielt der Presbyter von diesem Sitz aus die Predigt (Homilie), so wird ab dem 3. Jahrhundert die Bezeichnung „Kathedra“ die zunächst den Bischofssitz und Lehrstuhl bezeichnete, auch für das Amt des Bischofs bzw. des Papstes verwendet. Formal wurde dieser Sitz, der seinen Platz im Scheitelpunkt des Altarraumes hatte, zunächst sehr schlicht gehalten. Ab der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion wurde dieser in Anlehnung an die Gestaltung des kaiserlichen Thrones zumindest in den Bischofskirchen prunkvoller. Die Sessio verlor mit der Entwicklung der Messe zur reinen Klerikerliturgie an Bedeutung, der Priester stand fast während der gesamten Messfeier am Altar (Ausnahme war die Predigt von der Kanzel).

Nach dem II. Vatikanischen Konzil und der Liturgiereform gibt es wieder eine Vielzahl von Aufgaben innerhalb der Liturgie, die auch von Laien wahrgenommen werden können. Der Priester als Vorsteher der Gemeinde leitet nun den Wortgottesdienst, den Eröffnungs- und den Schlussteil von seinem Sitz aus. Daher ergeben sich für die Sessio des Priesters bestimmte Anforderungen: Sie sollte so platziert sein, dass sie für alle Gläubigen gut sichtbar ist, Form und Aussehen sollten nach dem AEM 271 nicht einem Thron ähneln, gleichzeitig aber würdevoll sein.

„Seine Gestaltung muß die Aufgabe und den Dienst des Vorsitzes in schlichter und glaubwürdiger Weise zum Ausdruck bringen. Jedes Amt in Kirche und Gemeinde ist ein Dienstamt, doch ist es für die Gemeindestruktur notwendig, und das soll nicht verschwiegen, sondern sichtbar dargestellt werden.“¹⁴⁰

Dem Priestersitz werden meistens Plätze für Ministranten bzw. andere liturgische Dienste beigestellt. Die Platzierung der Sessio stellt bei Umgestaltungen von

¹³⁹ vgl. Gegenhuber 2008, S. 55.

¹⁴⁰ Richter 1999a, S. 78.

Kirchenräumen oft eine Herausforderung dar, da die räumlichen Möglichkeiten im Altarraum in vielen historischen Räumen begrenzt und aus denkmalschützerischen Gründen (z. B. durch barocke Altaraufbauten und Kommuniongitter) kaum erweiterbar sind.

1.2.5. Der Taufort

Die Taufe (von ahd. toufan = tief machen; ein- oder untertauchen; griech. baptizein = eintauchen) als Aufnahme-ritual der christlichen Kirchen erfordert einen eigenen liturgischen Ort. Durch die seit dem Frühchristentum veränderte Praxis, die sich von der Erwachsenen- zur Kindertaufe verlagert hat, ergab sich auch ein Wandel in der Gestaltung des Taufortes und des Taufritus. Waren für das ursprüngliche Taufbad, das Eintauchen (Immersion), bzw. das Übergießen (Perfusion) seltener das Untertauchen (Submersion) eigene Baptisterien (die in Italien auch noch im Hochmittelalter gebaut wurden) notwendig, sind für die Kleinkindertaufe und den ab dem Mittelalter gebräuchlichen Taufritus in Form des Begießens (infusio) oder des Besprengens (aspersio) des Täuflings relativ kleine Taufbecken, auch Taufsteine genannt, üblich geworden. Situieret wurden diese meistens im Eingangsbereich der Kirchen oder auch in Seitenkapellen. Mit dem Funktionswandel ist auch ein Wandel in der Gestaltung der Tauforte verbunden:

„Bis in das 10. Jahrhundert hinein gab es nur Taufbecken aus Holz in Form von Bottichen. Hierin wurde die Taufe durch Untertauchen [...] vollzogen. Seitdem wurde an steinernen Taufbecken getauft. Diese sind häufig mit Ornamenten geschmückt, teilweise auch mit Darstellungen dämonischer Wesen versehen. Dann finden sich auch Symbole des Christentums. [...] Seit 1200 wurden viele Taufbecken aus Metall, vornehmlich aus Bronze hergestellt.“¹⁴¹

Christliche Zahlensymbolik spielt auch in der Gestaltung der Taufsteine eine große Rolle, als Grundformen werden häufig ein Sech-, Acht- oder Zwölfeck gewählt. Die Sechs steht dabei für die Kreuzigung Christi am sechsten Tag der Woche, ebenso aber auch für die Werke der Barmherzigkeit, die Acht steht für die Auferstehung Jesu am achten Tag und für die Seligpreisungen, die Zwölfzahl symbolisiert die zwölf Apostel, die zwölf Stämme Israels und damit die Gesamtheit des Volkes, aber auch die Propheten des Alten Testaments und die Tore des Himmlischen Jerusalem nach Off 21,9 ff. Auch Verdoppelungen dieser symbolischen Zahlen wurden in der Gestaltung verwendet.¹⁴²

¹⁴¹ Beyer 2008, S. 66.

¹⁴² vgl. Beyer 2008, S. 66 - 67.

Diese Zahlensymbolik spielt bis heute im Kirchenbau eine Rolle und wird auch in der formalen Gestaltung der liturgischen Orte immer wieder aufgegriffen. Mittelalterliche Taufbecken zeigen auch oft Symbole und Szenen der Heilsgeschichte, bevorzugt werden hierbei Szenen der Passionsgeschichte, neben typologisch gedeuteten Perikopen (Arche Noah Gen. 6,12, Durchzug durch das Rote Meer Ex. 14) und biblischen Wundergeschichten (Wasserwunder Mose in der Wüste Ex. 15,22; Strom aus dem Tempel Ez 47,1 ff.). Auch die Zahl Vier als Ordnungszahl des Irdischen spielt in der Gestaltung der Taufbecken des Mittelalters eine Rolle und kommt als Darstellung der vier Paradiesesströme, der vier Kardinaltugenden, der großen Propheten und der Evangelisten vor.¹⁴³

Das Taufbecken diente im Mittelalter auch als Aufbewahrung und Schutz des Taufwassers, das in der Osternacht geweiht und dann das ganze Jahr hier verwahrt wurde. Daraus ergaben sich bestimmte Anforderungen an die Größe und die Form des Taufsteines, er musste gut verschließbar sein, um jede Verunreinigung, aber auch die unerlaubte Entnahme von Weihwasser zu verhindern. Daher waren die Taufsteine mit einem schweren, oft versperrbaren Deckel versehen. Die Funktion der Verwahrung spielt heute kaum mehr eine Rolle, da die Liturgie nach dem II. Vatikanischen Konzil im Verständnis der Taufe und auch im Taufritus weitreichende Änderungen mit sich brachte: Die Taufe wird als ein Teil des Lebens der Pfarrgemeinde verstanden und soll auch zunehmend als Gemeindefeier begangen werden, damit ist es erforderlich, dass der Taufort in den Gemeinderaum integriert wird. Außerdem wird das Taufwasser bei jeder Taufe neu gesegnet, sodass der Forderung des liturgischen Buches „Die Feier der Kindertaufe“ von 1971 nach Möglichkeit fließendes Wasser zur Taufe zu verwenden, nachgekommen werden kann. Aus beiden Aspekten – der Eingliederung der Tauffeier in den Gemeindegottesdienst (die noch nicht in allen Pfarren üblich ist) und der gewünschten Verwendung fließenden Wassers ergeben sich Veränderungen in der Gestaltung der Kirchenräume und des Taufortes selbst. Taufbrunnen, die für die ganze Gemeinde sichtbar sind, werden bei manchen Umgestaltungen errichtet, die historischen Taufbecken werden anders platziert – besonders umstritten ist dabei, die Aufstellung im Chorbereich, hinter der Sessio bzw. dem Zelebrationsaltar (Volksaltar) und vor dem „Hochaltar“. Bedenken des Bundesdenkmalamtes und auch der kirchlichen Behörden stehen hier manchmal diametral den Wünschen der Pfarrgemeinden entgegen. Für die Gestaltung des Taufortes ergibt sich in manchen Gemeinden die Möglichkeit der

¹⁴³ vgl. Beyer 2008, S. 67.

Wiederentdeckung der Immersionstaufpraxis und der Installierung eines in den Boden eingelassenen Beckens (z. B. St. Paul, Wien XIX.),¹⁴⁴ an einigen Orten wurde auch ein Taufbecken mit Fließwasser errichtet, um den neuen liturgischen Anforderungen gerecht zu werden.

1.3. Rudolf Schwarz und seine Theorien zum Kirchenraum

Rudolf Schwarz (1897 – 1961) war einer der bedeutendsten deutschen Kirchenbautheoretiker und Kirchenarchitekten des 20. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum. Um 1920 kam er mit dem Theologen Romano Guardini und der liturgischen Bewegung in Kontakt. Neben Guardini setzte der Priester Johannes von Acken (1897 – 1938) entscheidende Impulse für die christozentrische Raumgestaltung und die Konzeption eines Einheitsraumes, der sich vom Altar aus entwickelt.¹⁴⁵

Rudolf Schwarz experimentierte mit Raummodellen im Sinn der christozentrischen Kirchenkunst, die ihre Vorreiter in Martin Weber und Dominikus Böhm hatte, und baute gemeinsam mit Guardini den Rittersaal und die Kapelle von Burg Rothenfels am Main nach den gemeinsam entwickelten Vorstellungen von Gemeinschaft und Gemeinde um.¹⁴⁶

Obwohl dieser Rittersaal nicht nur liturgischen Zwecken diente, wurden gerade hier mit seiner flexiblen Einrichtung die Forderungen der liturgischen Bewegung nach Feier in der Gemeinschaft in die Praxis umgesetzt. Der Umgang mit dem Raum ist bei Schwarz nachzulesen:

„In diesem Saal war zu den Zeiten der großen Tagungen auch Gottesdienst. Er war keine Kirche und man wachte eifersüchtig darüber, daß er weltlicher Raum blieb, aber zu diesen Stunden wurde er eine. Man baute dann mitten vor eine Langwand einen Altar. Der Geistliche stand dahinter, und das Volk, zu drei Blöcken zusammengefasst, an den anderen drei Seiten. So waren sie alle zusammen ein Ring der Tischgemeinde [...]. Diese gottesdienstliche Form ist überaus innig, auf die gemeinsame Mitte, das ist den Kelch hin erschlossene Wir-Gestalt. Auch der Liturge trägt [...] zu ihr bei, indem er sich dem Ring einfügt. Er betet zur Mitte hin und spricht, wenn er das Volk anredet, in die Gemeinde hinaus.“¹⁴⁷

Die Erfahrungen mit diesem Umbau und der liturgischen Bewegung flossen auch in die theoretischen Schriften von Rudolf Schwarz ein, vor allem in die Publikation „Vom Bau der Kirche“ (1938). In ihr entwickelt er sieben Raumgestalten, die auch auf die liturgische Feier Auswirkungen haben und die für die Kirchenräume, die nach den liturgischen

¹⁴⁴ vgl. Richter 1999a, S. 110.

¹⁴⁵ vgl. Gegenhuber 2008, S. 60.

¹⁴⁶ Gerhards 2007, S. XIII.

¹⁴⁷ Schwarz 2007, S. 37.

Neuerungen des II. Vatikanums gebaut wurden, bedenkenswert sind. Rudolf Schwarz ist in seinen Texten nicht rein praktisch orientiert, sondern bringt eine mystisch-theologische Sicht des Bauens ein.

„Eine echte Erneuerung des Kirchenbaus aber beginne ganz aus den Menschen heraus, die wieder Gemeinde werden und aus sich selbst eine neue, ganz in den Menschen verhaltene Bildhaftigkeit der Urgestalten hervorbringen, in denen das Volk zu seinem eigenen Symbol werde [...].“¹⁴⁸

Daher sind diese Pläne auch nicht als Kirchengrundrisse zu verstehen, sondern als „Strukturgrundlagen“¹⁴⁹

Der erste Plan sieht einen „Heiligen Ring“ (Abb. 3) vor. Das Volk steht im Kreis um die Mitte, Schwarz deutet die Mitte als innersten Weltort, der für das Ewige offen ist.

Der zweite Plan, betitelt „Heiliger Aufbruch“, ist ein offener Ring, das Volk steht wieder im Kreis, die Ringe schließen sich nicht, die Gemeinde steht mit ausgebreiteten Armen vor Gott – analog dem urchristlichen Bild des Oranten. Diese Anordnung wird heute noch als praktikable und mit den liturgischen Anforderungen des II. Vatikanischen Konzils kompatible Form bezeichnet.¹⁵⁰

Im dritten Plan wird das Bild des „Heiligen Kelches“ entworfen. Als Variante des zweiten Plans ist die offene Stelle in den Scheitel gerückt. Rudolf Schwarz bezieht sich hier auf die Himmelfahrt des Herrn, dem die Gemeinde noch nachschaut.

Der „Heilige Weg“ (auch „Heilige Fahrt“ genannt) ist der vierte Raumplan, das Volk zieht in Reihen zu Gott hin, an der Schwelle zur Transzendenz befindet sich der Altar.

Der fünfte Entwurf mit der Bezeichnung „Heiliger Wurf“, ist eine Weiterentwicklung des „offenen Ringes“, die Gemeinde sieht in einen offenen Hohlraum, „die Welt wird zur Apsis.“¹⁵¹

Im sechsten Plan, der „Goldenen Rose“ spielt das Licht, das alles Dunkel verdrängt hat, die wichtigste Rolle; das Bild der Verklärung diente hier als Vorlage.¹⁵²

Der siebente Plan wird von Rudolf Schwarz als „Der Dom aller Zeiten“ oder „Das Ganze“ bezeichnet. Er besteht aus drei Elementen, zwei zentrische Teile werden durch einen Weg verbunden.

Die sieben Pläne entwickeln sich aus einander und begründen einander.

„Sieben Bilder, die [...] weder zufällig in der Reihenfolge noch in der Anzahl so stehen, umgreifen den ganzen baumeisterlichen und damit auch gläubigen

¹⁴⁸ Schwarz 2007, S. 77 f.

¹⁴⁹ Hasler 2002, S. 154.

¹⁵⁰ vgl. Gerhards 1999, S. 17.

¹⁵¹ Schwarz 2007, S. 79.

¹⁵² Schwarz 2007, S. 79.

Kosmos, der von Gottes Gnade angestoßen wird; sechs Pläne, die ineinander ein- oder übergehen, die sich selbst wieder einholen, finden im siebenten ihre Erfüllung [...].¹⁵³

Der Kirchenraum wird bei Rudolf Schwarz in drei „Gegenden“ unterteilt: den offenen Weltraum, die Schwelle und die unbetretbare Gegend dahinter, den Raum der Transzendenz. Diese Partien bringt er in Verbindung mit der Trinität, der Altar stellt die Schwelle dar. Durch die Betonung der Transzendenz und der Sakralität der Kirchenraummodelle ist die Raumkonzeption von Rudolf Schwarz durchaus noch vorkonziliär, der Kirchenraum als Mehrzweckraum wie er vor allem in den 1970er Jahren gebaut wurde, wäre bei Rudolf Schwarz undenkbar, genauso die leere Mitte, die in der ellipsenförmigen Anordnung der „Communio-Räume“ vorgesehen ist. Die Christozentrik, die er in seinen Anfängen kennengelernt hat und die (verkürzt formuliert) Christus im Altar symbolisiert sieht, hat er in seinen Raumplänen überwunden. Er entwickelt in seinen Bauten einen einheitlichen Raum („Einraum“¹⁵⁴), der in den 30er Jahren noch nicht üblich war und die Gemeinde an der Feier teilnehmen lässt, den Priester versteht er aber als Vorsteher der Gemeinde, die Zelebration zum Volk hin ist Rudolf Schwarz eher fremd (außer in kleineren Räumen).¹⁵⁵

Durchaus bedenkenswert und mit den Dokumenten des II. Vatikanums übereinstimmend ist seine Konzeption der Liturgie von der Gemeinde her. „Die neue Gemeinde“ ist nicht einfach eine Gegebenheit, sondern eine ständige Aufgabe, wie sie sich aus dem richtigen Verständnis der „Sieben Pläne“ ergibt.“¹⁵⁶

Die Ästhetik der Leere, die viele Kirchen von Rudolf Schwarz auszeichnet, war für die Pfarrgemeinden nicht immer nachvollziehbar, die Kirchenräume wurden nachträglich (oft sicher nicht im Sinn des Architekten) mit Bildern und Statuen versehen.

Aus denkmalschützerischer Sicht ist kritisch anzumerken, dass Rudolf Schwarz auch vor radikalen Brüchen nicht zurückschreckte, um in vorgefundenen Räumen seine Vorstellungen eines gelungenen Feierraumes umzusetzen. Dem Umbau des Rittersaales der Burg Rothenfels fielen unter anderem Elemente der barocken Stuckausstattung zum Opfer. Manche formale Vorstellungen von Rudolf Schwarz stehen sicher im Zusammenhang mit den Forderungen mancher Künstler, die am Bauhaus tätig waren, so

¹⁵³ Zahner 1998a, S. 43.

¹⁵⁴ Zahner 1998b, S. 19.

¹⁵⁵ Zahner 1998b, S. 44.

¹⁵⁶ Gerhards 2007, S. XVII.

findet sich bei ihm, wie bei Mies van der Rohe die Forderung nach der Echtheit des Materials, der Wahrhaftigkeit von Funktion, Maßstab und Gestalt.¹⁵⁷

Einige Arbeiten von Rudolf Schwarz können in ihrer Ästhetik der Leere auch als Vorreiter der Purifizierungswelle, die zahlreiche Kirchenräume in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts radikal umgestaltete, gesehen werden.¹⁵⁸ In der Erzdiözese Wien beeinflussten die Ideen von Rudolf Schwarz besonders den Architekten Rudolf Kramreiter (Meisterschüler von Peter Behrens), der für zahlreiche Kirchenbauten und Umgestaltungen von Kirchenräumen vor und nach dem 2. Weltkrieg verantwortlich zeichnete (z. B. Umgestaltung St. Gertrud/Klosterneuburg, Gestaltung der Gruft der Schottenkirche Wien I. u.v.m.).¹⁵⁹ Die einzige von Rudolf Schwarz projektierte und posthum von Maria Schwarz fertiggestellte Kirche ist die Pfarrkirche St. Florian, Wien V., die von 1959 – 63 gebaut wurde. Der Auftrag für diesen Bau wurde durch einen beschränkten Wettbewerb vergeben (dies stellte ein zukunftssträchtiges Novum im Wiener Sakralbau der Nachkriegsjahre dar) und bleibt hinter der Radikalität anderer Bauten von Schwarz zurück. St. Florian ist in seiner Formensprache, der Wahl der Materialien und der Anordnung der liturgischen Orte der Liturgischen Bewegung verpflichtet, knüpft aber im basilikalen Grundriss und der Gestaltung als Wegkirche eng an die Tradition des katholischen Kirchenbaus an.¹⁶⁰

1.4. Die Frage nach der „Atmosphäre“

Kirchenräume zeichnen sich durch eine spezifische Atmosphäre aus, die sie von anderen Räumen unterscheidet. Diese Atmosphäre wird von den Gläubigen bewusst gesucht. So meint der Philosoph Peter Strasser:

„Mit Rührung betreten wir die Kirchen. Wir brauchen sie heute mehr denn je, denn wir dürfen nicht an der Kontextlosigkeit unseres religiösen Empfindens irre werden. Aber wir wissen auch, daß wir in den Kirchen nicht aufgehoben sind. Der Ort des Geheimnisses steht leer. Gott wohnt nicht mehr hier.“¹⁶¹

Die Erfassung der Atmosphäre eines speziellen Raumes spielt bei Umgestaltungen von Kirchenräumen eine große Rolle, die aber oft nicht explizit erörtert wird. Künstlerische Eingriffe können die Atmosphäre eines Raumes grundlegend beeinflussen, sie können die Eigenart des Raumerlebens unterstreichen oder auch unterlaufen.

¹⁵⁷ Richter 1999a, S. 25.

¹⁵⁸ vgl. Gelsinger 2007, S. 39 – 42.

¹⁵⁹ vgl. Bäumler 2007b, S. 17 – 18.

¹⁶⁰ vgl. Buranics 2007, S. 50.

¹⁶¹ Strasser 1998, S. 51.

Die sakrale Atmosphäre, die oft nur intuitiv wahrgenommen wird, kann durch bestimmte Bauformen und architektonische Details bewusst gestaltet werden: Ein Raum mit „sakraler Ästhetik“ und spiritueller Qualität entsteht nach Rainer Fisch durch seine Materialität, seine Unterteilung in unterschiedliche Raumbereiche, seine Orientierung, seine besondere Lichtführung, seine Größe, die Symbolik und seine „Erinnerungsfunktion“, die die verwendeten Bauformen als „Label“ erkennbar macht.¹⁶²

Rainer Fisch führt dazu aus:

„Architekturformen ergeben sich häufig aus dem Erinnernten, das immer Aspekte einer ungerichteten sinnlichen Wahrnehmung in sich trägt. Der Grundtyp der Basilika, die rhythmische Reihung von Säulen sowie diffuse Lichtführung sind im kollektiven Gedächtnis untrennbar mit Sakralarchitektur verbunden. Diese unreflektiert übernommenen Vorstellungen unterliegen keinen Gesetzmäßigkeiten. Es handelt sich vielmehr um Assoziationen, die sich durch Erlerntes und Erlebtes begründen. [...] Werden sie in einem anderen Kontext verwendet, gelingt eine Entkoppelung nicht mehr.“¹⁶³

Der Begriff „Atmosphäre“ hat in der Argumentation um die Umgestaltung der Kirchenräume keine große Bedeutung, das könnte an mehreren Faktoren liegen: Zum Ersten spielt der Terminus „Atmosphäre“ im Sprechen über Architektur im allgemeinen keine große Rolle, die Beschreibung der Atmosphäre eines Raumes stößt oft an sprachliche Grenzen. Zum Zweiten ist der Begriff der Atmosphäre als Kategorie der Architekturbeschreibung nicht eindeutig definiert, er existiert vor allem in der Ästhetik und auch in der Kommunikationstheorie. Gernot Böhme definiert den Begriff „Atmosphäre“ als Sphäre gespürter leiblicher Anwesenheit.¹⁶⁴ Er führt in seinem Werk „Architektur und Atmosphäre“ drei Faktoren an, die das Phänomen der „Atmosphäre“ auszeichnen: Die Atmosphäre muss gespürt werden, das setzt leibliche Präsenz voraus, dann kann sie den, der sich ihr aussetzt, in eine bestimmte Stimmung versetzen. Böhme meint dazu: „Man wird von einer Atmosphäre gestimmt.“¹⁶⁵ Weiters sind Atmosphären nach Gernot Böhme durch einen bestimmten Charakter geprägt, der in der Alltagssprache in unterschiedlicher Weise zur Sprache kommt: als Stimmungsbeschreibung (wenn z. B. von einer heiteren, frohen Atmosphäre gesprochen wird), als Bewegungssuggestion (z. B. drückend, erhebend), als Atmosphären, die bestimmte Qualitäten charakterisieren (z. B. kalt) und als Atmosphären, die kommunikativen Charakter haben. Weiters führt Böhme für die Beschreibung der Atmosphäre Phänomene an, die er als

¹⁶² vgl. Fisch 2012, S. 83 – 98.

¹⁶³ Fisch 2012, S. 93 – 94.

¹⁶⁴ Böhme 2006, S. 49.

¹⁶⁵ Böhme 2006, S. 49.

„gesellschaftliche“ Atmosphäre“ bezeichnet (z. B. kleinbürgerliche Atmosphäre). Gernot Böhme meint, genau wie Rainer Fisch, dass Atmosphären gezielt erzeugt werden können. „Sie sind also nicht nur etwas, das man spürt, sondern etwas, das durch bewusste, durchaus dingliche Konstellationen erzeugt werden kann.“¹⁶⁶

Gerade diese Tatsache ist für die Architektur und Raumgestaltung wichtig. Auch im kirchlichen Bereich stellt sich die Frage, welche Atmosphäre der Liturgie und dem Kirchenraum angemessen ist, welche Atmosphäre erwünscht ist. Diese Parameter können sich im Lauf der Zeit ändern – der gotische und der barocke Kirchenraum haben sehr unterschiedliche Atmosphären zu bieten. Im 20. Jahrhundert kam in den späten 60er Jahren der Mehrzweckraum als Kirchentyp „in Mode“, dieser erteilt allen Bestrebungen nach „Sakralität“ eine Absage, wobei grundsätzlich anzumerken ist, dass der Begriff der Sakralität schwer zu fassen ist und im Christentum zunächst nicht auf Räume oder Orte bezogen wurde. So stellt Thomas Sternberg fest:

„Sakralität des Kirchenraumes kann sich im christlichen Verständnis nur von der Heiligkeit der Gottesdienst feiernden Gemeinde ableiten. Insofern Menschen darin Gottesdienst feiern und beten, hat der Raum eine andere Qualität als andere. Heilig ist Gott und von ihm her sind Personen und das, was sie tun geheiligt – alles Übrige ist ‚sakral‘ im abgeleiteten Sinne.“¹⁶⁷

Heute bezieht sich das aus dem Lateinischen abgeleitete Wort „sakral“, das erst im 19. Jahrhundert Verbreitung gefunden hat, auf alles, was auf das Heilige bezogen ist. Im Gegensatz dazu bezeichnet der Terminus „profan“ das vor dem heiligen Bezirk Liegende.¹⁶⁸

Gegenwärtig sucht man „sakrale“ Atmosphären nicht nur im Kirchenbau, sondern auch im Museumsbau zu inszenieren. Die „Sakralität“ des Raumes, der durch sein Anders-Sein aus dem Alltag herausgenommen ist, wird unabhängig vom jeweiligen Stil oft durch seine Dimension, seine Weite und seine Eignung zur symbolischen Repräsentation geprägt.¹⁶⁹

Kirchenräume, die bedingt durch die schrumpfenden Mitgliedszahlen aus finanziellen Gründen umgewidmet werden, sind für viele Nutzer durch ihre spezifische Atmosphäre attraktiv, sie werden zum Museum, zum Veranstaltungsraum oder auch zum Luxusrestaurant umgestaltet. Bemerkenswert ist, dass neuerdings im profanen Umfeld

¹⁶⁶ Böhme 2006, S. 50.

¹⁶⁷ Sternberg 1999, S. 65.

¹⁶⁸ vgl. Richter 1999b, S. 86.

¹⁶⁹ Einen Überblick zum Themenfeld der Raumerfahrung und der Interaktion zwischen Mensch und Raum bringen zwei lesenswerte Kapitel in: Josef Meyer zu Schlochtern, Interventionen: autonome Gegenwartskunst in sakralen Räumen (=Ikon Bild+Theologie), Paderborn/ Wien 2007. S. 19 ff.

Meditationsräume auch in Firmengebäuden errichtet werden, sogenannte „Räume der Stille“, die Sakralität ausstrahlen und als Oasen der Ruhe genutzt werden.

Die Liturgie braucht keine speziellen Räume, sie ist als Feier der Gemeinschaft prinzipiell überall möglich.

„[Sie] braucht den Kirchenbau nicht. So wie man eine gültige Ehe in einer Blechhütte führen kann, kann man in einem Turnsaal oder im Freien Gottesdienst halten, und vielleicht ist er da inniger als in einem Dom; [...] wenn man ein Haus baut, das für den Gottesdienst da ist und für sonst nichts, muß man es als Kirche bauen, und das heißt sehr viel.“¹⁷⁰

Welche Faktoren machen die Eigenart von kirchlichen Räumen aus? Die Argumentation Böhmes erscheint schlüssig. Er gibt vorerst zu bedenken, dass christliche Kirchen zunächst nicht Orte der Anwesenheit der Gottheit sind (im Gegensatz zu den antiken Tempeln und zu Kultstätten anderer Religionen). Daran macht er auch die Unterschiede zwischen den christlichen Konfessionen fest: Nach katholischer Auffassung ist Gott in Gestalt Jesu Christi in der Eucharistie anwesend, nach protestantischer Lehre ist Christus in der Gemeindeversammlung als solcher anwesend. – Hier sollte die Argumentationslinie Böhmes ergänzt werden: Im katholischen Verständnis ist Christus im eucharistischen Brot bleibend präsent, diese Vorstellung bedingt die Aufstellung von Tabernakeln und die liturgische Übung der sakramentalen Anbetung, im evangelischen Sakramentenverständnis wird bei der Abendmahlfeier Christus durch Brot und Wein symbolisiert, dadurch besteht keine Notwendigkeit für das Ausstattungsstück „Tabernakel“. Böhme beklagt, dass die christlichen Kirchen, obwohl sie eine Vielfalt von charakteristischen Merkmalen in ihren Räumen hervorgebracht haben, die Inszenierung des Numinosen (diesen Begriff hat Rudolf Otto geprägt) nicht wahrhaben wollen. „Wenn man bedenkt, dass einschlägige Bücher zur Theorie des Kirchenbaus sich fast nur auf die Platzierung von Altar, Kanzel und Taufstein und ihre Beziehung zur Liturgie äußern [...], dann muss man hier schon von Verdrängung reden.“¹⁷¹

Die Inszenierung des Numinosen geschieht nach Böhme durch die architektonischen Formen, die Bewegungssuggestionen (z. B. das Erhebende durch die aufstrebende gotische Formensprache), durch die Wirkung von Licht und Dunkel, durch Materialien (z. B. Stein), durch Figuren und Bilder, die Akustik, Farben, Insignien des Alters und durch die christlichen Symbolik.¹⁷²

¹⁷⁰ Schwarz 2007, S. 43.

¹⁷¹ Böhme 2006, S. 141.

¹⁷² vgl. Böhme 2006, S. 142.

Die Lichtführung ist auch für die Umgestaltung von Kirchen entscheidend. Wenn in historischen Kirchenräumen die Beleuchtung allein auf die Apsis abzielt, wird die Installierung eines neuen vorgerückten Zentrums (Altar) wesentlich erschwert. Die Lichtführung kann den Kirchenraum auf subtile Weise neu erfahrbar machen, historische Räume orientieren sich nach dem Tageslicht und dem Sonnenlicht, neue Räume nehmen auf die natürlichen Bedingungen oft weniger Rücksicht, auf jeden Fall ist die Beleuchtung und die Form der Beleuchtungskörper ein wichtiger Punkt bei der Planung neuer Räume und der Umgestaltung historischer Bauten geworden.¹⁷³

Eine atmosphärische Qualität vieler Kirchenräume sind nach Böhme die Stille und die Erhabenheit, die besonders deutlich wird als Kontrastraum zur Umgebung, besonders bei Kirchen im städtischen Umfeld. „Erhabenheit und Stille gehen aber in kirchlichen Räumen häufig eine innige Verbindung ein, und zwar weil sie das Subjekt in derselben ambivalenten Weise anmuten. Durch die Einladung, sich in der Weite zu verlieren, werfen sie das Subjekt zugleich auf seine kleine und beschränkte Präsenz zurück.“¹⁷⁴

Die Atmosphäre von Kirchenräumen zeigt auf den Besucher Wirkung, die oft auch zu spüren ist, wenn der Kirchenraum profanisiert wurde. Er wird still, betritt den Raum mit einer gewissen Scheu und wird zur inneren Sammlung und Konzentration bereit. Der Raum in seiner Dreidimensionalität wirkt auf die Befindlichkeit des Menschen. „Für den, der im Raum ist, kann der Raum nicht als ein distanziertes Objekt erscheinen, sondern als etwas ihm Zugehöriges und mit ihm in seiner Situation Verbundenes.“¹⁷⁵ Die bildenden Künste sind durch die Atmosphäre, die in historischen Kirchenräumen spürbar ist, gefordert und können auf sie reagieren:

„[...] die kirchlichen Räume [haben] dabei eine besondere Anziehungskraft. Das liegt natürlich daran, dass die bildenden Künstler sich hier mit ihren Werken bereits auf eine Atmosphäre beziehen können, mit der sie in Kontrast, Verstärkung oder Modifikation durch ihre Werke spielen. Sie mögen dabei jene Aura wiederbekommen, die ihnen mit der Moderne verloren gegangen ist. Vollzog sich nach Benjamins Analyse dieser Verlust als Übergang vom Kultwert zum Ausstellungswert des Kunstwerks, so wird den Werken bildender Kunst wenigstens wieder ein Hauch von Kultwert zuteil, indem sie an der Atmosphäre kirchlicher Räume partizipieren.“¹⁷⁶

Ein Plädoyer für den qualitativ anspruchsvoll gestalteten Raum formuliert Helge Adolphsen, wenn er meint, dass der Kirchbau nicht als reiner Zweckbau gesehen werden

¹⁷³ Zum Problem der Beleuchtung siehe Albert Gerhards (Hg.) unter Mitarbeit von Nicole Wallenkamp, Liturgie und Licht. Eine Orientierungshilfe (=Deutsches Liturgisches Institut Heft 7), Trier 2006.

¹⁷⁴ Böhme 2006, S. 146.

¹⁷⁵ Muck 1993, S. 113.

¹⁷⁶ Böhme 2006, S. 150.

darf, denn „[...] [s]o sehr Gottes Ort die Welt in ihrer Weite und Offenheit ist, so sehr brauchen Menschen geprägte und herausgehobene Ander-Orte, an denen sie allein oder in der Gemeinschaft mit anderen Gott suchen und finden können.“¹⁷⁷ Der besondere Eigenwert des Kirchenraumes entsteht durch die Geschichte ihres Gebrauches. Adolphsen spricht von einem *genius loci* des gestimmten Raumes, der dem Bedürfnis des Menschen nach Transzendenzerfahrung und Zuflucht entgegenkommt und daher kein neutraler Ort sein kann. Noch dazu sind Kirchenräume öffentlich und frei zugängliche Räume, die auch Zufluchtsorte sein können und somit einerseits der liturgischen Versammlung, andererseits der Kontemplation des Einzelnen dienen und in ihrer Gestaltung aus dem Alltäglichen herausführen können und die Erfahrung der Transzendenz befördern wollen.

Die architektonische Tradition der Kirche zeigt unterschiedliche Zugänge zur Möglichkeit der Inszenierung des liturgischen Raumes. In der Frühzeit (bis zum 4. Jahrhundert) verweigerte man sich der Inszenierung aus unterschiedlichen Gründen: Die Abgrenzung vom Tempelkult der heidnischen Umgebung, aber auch die prekäre Situation in der Christenverfolgung dürften hier eine Rolle gespielt haben. Das 16. Jahrhundert brachte für die reformatorischen Kirchen einen Bruch mit den bildlichen Inszenierungen, die in der katholischen Kirche mit Vehemenz weitergeführt wurden und erst Mitte des 20. Jahrhunderts im Kirchenbau zunehmend obsolet geworden sind. Dieser Verzicht wurde auch als Erneuerung verstanden, so meint Johannes Rauchenberger: „Für Menschen der letzten 50 Jahre war dies alles mitunter eine ziemliche Last. [...] Für sie war ein spärlicher Tisch in der Mitte dann eine Befreiung, ein Bekenntnis zu Einfachheit und wie auch immer gearteter Armut.“¹⁷⁸ Der Verzicht auf Inszenierung und Bilder im Raum führte zu einer Akzentverschiebung in der Feier der Liturgie, in den puristischen Räumen wurde die Symbolik der versammelten Gemeinde besonders betont, die Versammlung selber wurde so zur Inszenierung und zum Erlebnis.¹⁷⁹ Gerade der Verzicht auf Inszenierung wird bis heute immer wieder als Argument gegen die Liturgiereform vorgebracht. Der Verlust an Transzendenzerfahrung in modernen Kirchenräumen wird auch von Martin Mosebach beklagt:

„Diese Betonhallen, diese Teppichböden, diese massiven Birkenholzmöbel [...] diese ganze Innenarchitekten-Solidität einer neuen oder restaurierten Kirche weiß

¹⁷⁷ Adolphsen 2002, S. 136.

¹⁷⁸ Rauchenberger 2011, S. 20.

¹⁷⁹ vgl. Rauchenberger 2011, S. 20.

nichts davon, daß der heilige Raum, der heilige Ort *terribilis*, schaudererregend, ehrfurchtgebietend ist und auch so aussehen muß.“¹⁸⁰

Für Martin Mosebach waren die Kirchen vor der Liturgiereform „gebauter Glaube an die körperliche Gegenwart Gottes.“¹⁸¹ Der Verlust einer bestimmten Atmosphäre bedeutet somit für manche Gläubige auch einen Verlust der Transzendenzanbindung.

Kirchenräume spiegeln in ihrem Erscheinungsbild auch die gängige Theologie ihrer Entstehungszeit wider, durch spätere Beifügungen und Veränderungen kann so gewissermaßen gebaute Theologiegeschichte entstehen. So erläutert Ulrike Wagner-Rau:

„Aber die Kirchenräume entstehen nicht nur auf dem Hintergrund der Gottesbeziehung und ihrer liturgischen Inszenierung, sondern sie fungieren auch als ästhetisches Außengedächtnis des christlichen Glaubens, das ein Wissen um die Qualitäten des Glaubens transportiert und diesen mit formt, indem man in sie eintritt und Beziehung zu ihnen aufnimmt.“¹⁸²

Die vielfachen Bedeutungen, Funktionen und geschichtlichen Bezüge der Kirchenräume haben wie die Gestaltung in ihrer sinnlichen Erfahrbarkeit Einfluss auf ihre atmosphärische Gestimmtheit und treten in Wechselwirkung zur Befindlichkeit der sich in ihnen aufhaltenden Menschen, so wird Kirche als Gemeinschaft und Raum erlebbar.

2. Anlässe für die Umgestaltungen

Der wichtigste Beweggrund für die Veränderung von Kirchenräumen nach 1945 sind die veränderten liturgischen Anforderungen, die an den Raum durch die Reformen des II. Vatikanischen Konzils gestellt wurden. Wie schon eingangs erwähnt, setzte die erste Umgestaltungswelle Mitte der 1960er Jahre ein (als „Initialzündung“ kann in der Erzdiözese Wien sicher die schon 1965 vorgenommene provisorische Neuordnung der liturgischen Orte in der Bischofskirche St. Stephan Wien I. gesehen werden) und dauert ca. bis Mitte der 70er Jahre an. Um 1990 lässt sich eine „zweite“ Umgestaltungswelle feststellen, bei der die oft nur provisorisch errichteten liturgischen Orte durch dauerhafte Lösungen ersetzt wurden, meistens im Zuge einer grundlegenden Sanierung des Kirchenraumes.

Weitere Gründe für die Umgestaltung von Kirchenräumen waren nach 1945 die Beseitigung von Kriegsschäden, notwendige Renovierungsmaßnahmen und der Wunsch nach der Vergrößerung und Erweiterung von Kirchen.

¹⁸⁰ Mosebach 2003, S. 114.

¹⁸¹ Mosebach 2003, S. 114.

¹⁸² Wagner-Rau 2010, S. 160.

Da die Änderungen in der Auffassung der Liturgie so grundlegend für die Umgestaltung der Kirchenräume sind, soll im Folgenden kurz auf wichtige Ereignisse und Dokumente der Liturgiereform eingegangen werden.

2.1. Die liturgische Bewegung als Vorreiter der Liturgiereform

Die liturgische Bewegung bezeichnet der Kirchenhistoriker Floridus Röhrig als „spätes Kind der Romantik“¹⁸³, da diese in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand und eng mit der Neukonsolidierung des Benediktinerordens in Frankreich, Belgien und Deutschland, die durch die Säkularisierung notwendig geworden war, zusammenhing. Als Gründervater der liturgischen Bewegung wird vor allem Dom Prosper Guéranger, der in der Abtei Solemnes wirkte, genannt, in Deutschland bemühten sich die Brüder Wolter im Kloster Beuron um die Erneuerung der Liturgie. Ziele der liturgischen Erneuerung war eine Wiederbelebung der klösterlichen Gebetsformen und hier vor allem des Gregorianischen Chorals. In der Abtei Maria Laach bemühte man sich, wissenschaftliche Erkenntnisse mit der liturgischen Praxis zusammenzuführen und sie einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, so entstand hier die deutsche Übersetzung des Missale Romanums, die kurz als „Schott“, nach ihrem Urheber P. Anselm Schott, benannt, große Verbreitung gefunden hat.

Dem Kirchenvolk wurde die liturgische Bewegung spätestens am Katholikentag in Mecheln 1909 bekannt, bei dem der Benediktiner Dom Lambert Beauduin einen Vortrag hielt, in dem er in Bezug auf die Forderung von Papst Pius X. nach der tätigen Teilnahme der Gläubigen an der Liturgie¹⁸⁴, die auch zum Schlagwort für das II. Vatikanische Konzil werden sollte, die Liturgie als Angelegenheit des Volkes bezeichnete und für eine „Demokratisierung“ der Liturgie eintrat. Nach dem „Mechelner Ereignis“ und mit der Unterstützung des Erzbischofs von Mecheln, Kardinal Mercier, gab Beauduin eine Wochenschrift mit Messtexten heraus, die schnell Verbreitung fand. Das Ereignis von Mecheln und die Liturgische Bewegung standen im Zusammenhang mit inner- und außerkirchlichen Aufbrüchen. Albert Gerhards unterscheidet mindestens drei Flügel der Liturgischen Bewegung: Die benediktinische Richtung (Mont César, Beuron, Maria

¹⁸³ Röhrig 2004, S. 115.

¹⁸⁴ Papst Pius X. veröffentlichte am 22. Nov. 1903 die Kirchenmusikinstruktion „Tra le sollecitudini“ in der von der tätigen Teilhabe gesprochen wurde, vgl. Gerhards 2006b, S. 102.

Laach), die Jugendbewegung und ihre liturgischen Initiativen (Romano Guardini, Burg Rothenfels) und die pfarrlich angesiedelte, volksliturgische Bewegung (Pius Parsch).¹⁸⁵

In Österreich gibt es Benediktinerklöster mit engen Kontakten zu Beuron und Maria Laach, vor allem das steirische Kloster Seckau und das Wiener Schottenkloster wären hier zu erwähnen, die sich früh für die liturgischen Neuerungen interessierten. Der wichtigste Förderer der Liturgischen Bewegung wurde aber der Klosterneuburger Augustiner Chorherr P. Pius Parsch. Diesem ist es gelungen, die liturgische Bewegung von Anfang an im Pfarrleben zu beheimaten. Gemeinsam mit dem schlesischen Erzpriester Stanislaus Stephan referierte er auch auf der Liturgischen Priestertagung in Wien 1926. Er entwickelte in seinen Pfarrgemeinden neue Formen der Liturgie, 1922 feierte Pius Parsch die erste „Chormesse“ in Klosterneuburg und trat später für die „Betsingmesse“ ein, die das Volk aktiv in das liturgische Geschehen miteinbezog. Seine Anliegen, besonders die aktive Teilnahme der Gläubigen an der Liturgie, die auch durch die Verwendung der Landessprache ermöglicht werden sollte, der regelmäßige Kommunionempfang und die Verbreitung der Bibel im Kirchenvolk machte er zum Inhalt zahlreicher populärer Publikationen. Am Katholikentag in Wien 1933 wurde im Schönbrunner Schlosspark eine Betsingmesse gefeiert und so gut angenommen, dass Kardinal Innitzer diese Form der Messe für seine Diözese einmal im Monat verpflichtend machte. Pius Parsch, als wichtiger Vertreter der liturgischen Erneuerung, hielt in Barcelona 1952 auf dem Eucharistischen Kongress drei große Referate, die seine Anliegen weltweit bekannt machten.

In seinem Wirken nahm Pius Parsch vieles von dem vorweg, was durch das II. Vatikanum in Reformen umgesetzt wurde. In der ehemaligen Spitalskirche St. Gertrud in Klosterneuburg errichtete er 1936 den ersten „Volksaltar“ der Erzdiözese Wien.

Die Umgestaltung von St. Gertrud (Klosterneuburg NÖ)

In der zum Stift Klosterneuburg gehörenden Spitalskirche St. Gertrud feierte Pius Parsch seit 1925 regelmäßig Gottesdienste¹⁸⁶. 1936 wurde der Kirchenraum von DI Robert Kramreiter nach den Plänen von Pius Parsch umgestaltet (Abb. 4). Es wurden neue Bänke in zwei Reihen aufgestellt, der neugeschaffene Mittelgang sollte einen feierlichen Einzug ermöglichen, weiters wurde eine Sakristei an der Westseite angebaut. Im Kirchenschiff errichtete Robert Kramreiter einen Ambo aus Salzburger Forellenmarmor. Der Altarraum ist durch drei Stufen erhöht, am Triumphbogen wurde ein Gemmenkreuz

¹⁸⁵ vgl. Gerhards 2006b, S. 103.

¹⁸⁶ vgl. Backovsky 2004, S. 101.

angebracht, das ursprünglich mit Lampen umgeben war. Der Altar wurde in der Mitte des Altarraumes aufgestellt, dieser ist analog zum Ambo aus Forellenmarmor und in Tischform gestaltet, die Mensaplatte ist mit einem Relief versehen, das mit dem Christusmonogramm und den zwölf Tauben auf frühchristliche Symbolik zurückgreift. Der Altar ermöglicht eine Zelebration versus populum und nimmt so die Umgestaltungen nach dem II. Vatikanum vorweg. Auch für die Gestaltung des Tabernakels wurde, in Rückgriff auf die mittelalterliche Tradition, eine neue Lösung gefunden: eine Wandnische im Altarraum. In der Apsis hinter dem Altar finden sich auch die Sitze für den Klerus und die Ministranten. Ursprünglich sollte die Apsis nach dem Vorbild von San Vitale in Ravenna noch mit einem Mosaik versehen werden, dieses wurde aber nicht ausgeführt. In ihrer Gestaltung sollte die Kapelle St. Gertrud für die liturgische Bewegung Vorbildwirkung haben und sich die Liturgie als „Heiliges Spiel“ entfalten können.

„Ihre [St. Gertrud's] Schönheit und Brauchbarkeit wird sich aber erst im lebendigen Gottesdienst zeigen, der volksliturgisch unter aktiver Teilnahme der ganzen Gemeinde vor sich geht. Die Ministranten und Sänger in altchristlichen Tuniken mit roten Clavistreifen, [...] alles singt mit, die Prozessionen zum Einzug, zum Evangelium, zum Opfergang, zum Mahlgang werden ausgeführt; es gibt keine Zuschauer, alle nehmen aktiv teil an dem heiligen Schauspiel, dessen Mittelpunkt das göttliche Lamm auf dem Altare ist. Wer diese Kapelle richtig sehen will, muß an einem Sonntagsgottesdienst teilnehmen.“¹⁸⁷

Die Anliegen der liturgischen Bewegung wurden kirchenamtlich in mehreren Enzykliken („Mystici Corporis“ 1943 und „Mediator Dei“ 1947) von Papst Pius XII. aufgegriffen und in ihren Intentionen bestätigt, bevor ihre Errungenschaften durch das II. Vatikanische Konzil in eine umfassende Liturgiereform übernommen worden sind.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Ideen der liturgischen Bewegung in einigen Kirchenbauten aufgegriffen, die in ihrer Gestaltung programmatisch für die Umgestaltungen der Kirchen nach dem Konzil geworden sind. In Österreich wurde die Pfarrkirche „Zum kostbaren Blut“ in Salzburg-Parsch, die die Arbeitsgruppe 4 (Holzbauer, Kurrent, Spalt, Leitner) in den Jahren 1953 – 1956 aus einem alten Stallgebäude errichtete. Der Altar wurde als Volksaltar frei in den Raum gestellt, das Volk kann sich um den Altar versammeln (Abb.5 und 6). Friedrich Achleitner meint, dass dieser Bau der erste moderne Kirchenbau der Nachkriegszeit sei, der einen architektonischen Weg beschreitet, der das Neue im Dialog mit dem Alten formuliere.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Parsch 1939, S. 36.

¹⁸⁸ Achleitner 1980, S. 252.

2.2. Das Zweite Vatikanische Konzil und die Liturgiereform

Das Zweite Vatikanische Konzil, das am 25. 1. 1959 von Papst Johannes XXIII. (1958 – 1963) angekündigt wurde und von 1962 bis 1965 in vier Sitzungsperioden tagte, führte in weiten Teilen der Pastoral und Theologie zu grundlegenden Neuorientierungen.

Für den Kirchenraum galten bis dahin offiziell die Bestimmungen des Konzils von Trient (1545 – 1563), das ganz im Zeichen der Gegenreformation gestanden war. Da die Gestaltung des Kirchenraumes ursächlich mit dem jeweiligen Liturgieverständnis zusammenhängt und der tridentinische Ritus die Zelebration des Priesters zum Hochaltar hin als Vorsteher der Gemeinde mit dem Rücken zum Volk vorsieht¹⁸⁹, ergeben sich daraus die Hinordnung des Kirchenraumes auf den Hochaltar, der auch den Tabernakel trägt und meist als „Unterbau“ für eine aufwändige bildnerische Gestaltung der Apsiswand dient. In der Zwischenkriegszeit wurden zahlreiche Kirchenräume von als überflüssig erscheinenden, vor allem neugotischen Ausstattungsstücken „befreit“, der Altar manchmal in Bezug auf die liturgische Bewegung, von der Rückwand abgesetzt und die Aufbauten entfernt, Altäre in Tischform wurden noch 1947 in der Enzyklika „Mediator Dei“ von Pius XII. abgelehnt.

Die Liturgiereform des II. Vatikanums wurde durch die volksliturgischen Bewegungen, besonders im deutschen Sprachraum, vorbereitet und bringt einen Paradigmenwechsel im liturgischen Verständnis mit sich: Wesentliche Elemente des neuen Verständnisses sind die „participatio actuosa“ – die schon 1903 von Pius X. geforderte tätige Teilnahme der Feiernden, die Verwendung der jeweiligen Volkssprache beim Gottesdienst, die klare Gliederung der Messe in eine Wort- und Eucharistiefier mit den damit verbundenen Funktionsorten, die Aufwertung des Wortgottesdienstes und die Wiederentdeckung verschiedener Ämter, die den Gemeinschaftscharakter der Feier betonen (Lektor, Kantor, Kommunionhelfer...).

Die Feier der Gemeinschaft rund um einen Altar und die Zelebration versus populum wurde zum sichtbaren Zeichen des Umbruches. Die neue Sicht der Liturgie wurde in weiten Teilen begrüßt, ist aber bis heute noch immer Zankapfel zwischen „liberalen“ und „konservativen“ Gruppierungen innerhalb der katholischen Kirche. Vereinzelt kommt es

¹⁸⁹ Weitreichende Konsequenzen für den Kirchenbau und die Innenausstattung von Kirchen hatte die Schrift des Mailänder Kardinals Carlo Borromeo „Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae“, die kurz nach dem Konzil von Trient erschienen ist.

dadurch auch 50 Jahre nach dem II. Vatikanum zu emotional ausgetragenen Konflikten um die Installierung von „Volksaltären“ und Altarraumumgestaltungen.¹⁹⁰

Im Folgenden sollen wichtige offizielle Dokumente, die seit 1945 zu einer veränderten Gestaltung im Kirchenraum führten, kurz vorgestellt werden, im besonderen:

Das Konzilsdokument über die Hl. Liturgie „Sacrosanctum Concilium“ 1963.

Die „Allgemeine Einführung in das Römische Messbuch“ 1969.¹⁹¹

Das kirchliche Rechtsbuch, der „Codex Iuris Canonici“ 1983.

Die „Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen,“ erarbeitet von der Liturgiekommission der Deutschen Bischofskonferenz 1988 (6. ergänzte Auflage 2002).

Auf zwei weitere Dokumente soll in diesem Zusammenhang nur verwiesen werden: Das Dokument „Liturgie und Bild“, das von der Deutschen Bischofskonferenz als weitere Orientierungshilfe für die Gestaltung von Kirchenräumen 1996 verabschiedet wurde,¹⁹² und die „Institutio Generalis Missalis Romani“ unter dem deutschen Titel „Grundordnung des Römischen Messbuchs“, veröffentlicht 2002, die die Gestaltung des Kirchenraumes für die Eucharistiefeier behandelt und im wesentlichen der „Allgemeinen Einführung in das Römische Messbuch“ entspricht.¹⁹³

Zum Konzilsdokument „Sacrosanctum Concilium“

Schon in der Vorbereitungsphase des II. Vatikanischen Konzils zeigte sich, dass die Erneuerung der Liturgie als wichtiges Anliegen vorrangig behandelt werden sollte. Von den Themenvorschlägen, die ab 1959 eingeholt wurden, bezog sich ein Viertel der Antworten auf das Thema „Liturgie.“ Die vorbereitende Liturgiekommission unter Kardinal Gaetano Cicognani und seinem Sekretär, dem Liturgiewissenschaftler Annibale Bugnini erarbeitete die Textvorlage für das Konzil. Im Oktober 1962 wurde vom Konzil beschlossen, das Liturgieschema als Erstes zu reihen. Nach der Einarbeitung der Änderungswünsche wurde die Liturgiekonstitution des II. Vatikanischen Konzils am 4. Dezember 1963 mit großer Mehrheit (2147 „Ja“ und nur 4 „Nein“ Stimmen) bestätigt und veröffentlicht.

¹⁹⁰ So führt in der Erzdiözese Wien die Architekturtheoretikerin Heidemarie Seblatnig, die in der Petrusbruderschaft beheimatet ist, einen – wenn auch von den offiziellen kirchlichen Gremien nicht aufgegriffenen – Kampf gegen die Umgestaltungen, vgl. Seblatnig Heidemarie (Hg.), Profane Sakralarchitektur in Wien ab 1960, Wien 2006.

¹⁹¹ Allgemeine Einführung in das Römische Messbuch, URL:<http://liturgie.de/aem.html>. (24. Juli 2012)

¹⁹² Liturgie und Bild 1996, URL: <http://www.liturgie.de/liturgie/pub/op/dok/download/ah132.pdf> (24. Juli 2012)

¹⁹³ Messbuch 2007, URL:<http://liturgie.de/liturgie/pub/op/dok/download/ah215.pdf> (24. Juli 2012)

Das siebente Kapitel der Liturgiekonstitution „Sacrosanctum Concilium“ beschäftigt sich mit dem Verhältnis der Kirche zur Kunst und sieht eine besondere Aufgabe der Kunst darin, die Liturgie schön und würdig zu gestalten.

„Mit besonderem Eifer war die Kirche darauf bedacht, daß das heilige Gerät würdig und schön zur Zierde der Liturgie diene; sie hat dabei die Wandlungen in Material, Form und Schmuck zugelassen, die der Fortschritt der Technik im Laufe der Zeit mit sich gebracht hat.“¹⁹⁴

Dabei behält die Kirche sich das „Schiedsrichteramt“¹⁹⁵ vor zu entscheiden, welche künstlerischen Werke diesen Kriterien entsprechen. Die Kunst bleibt in dieser Auffassung eindeutig die „ancilla“ des Auftraggebers, Autonomie ist nicht vorgesehen.

Bedeutsam in diesem 7. Kapitel des Liturgiedokumentes ist der Passus über den angemessenen „Stil“ des Kirchenbaues, hier verabschieden sich die Konzilsväter eindeutig von der Vorliebe für historisierende Bauten und begrüßen die Vielfalt der Stilformen:

„Die Kirche hat niemals einen Stil als ihren eigenen betrachtet, sondern hat je nach Eigenart und Lebensbedingungen der Völker und nach den Erfordernissen der verschiedenen Riten die Sonderart eines jeden Zeitalters zugelassen und so im Laufe der Jahrhunderte einen Schatz zusammengetragen, der mit aller Sorge zu hüten ist. Auch die Kunst unserer Zeit und aller Völker und Länder soll in der Kirche Freiheit der Ausübung haben [...]“¹⁹⁶

Diese Freiheit wird allerdings wieder mit der Auflage versehen, dass sie dem Ritus in aller Ehrfurcht diene.

Für die Gestaltung des Kirchenraumes wird als wichtiges Kriterium angeführt, dass sie die Teilnahme an der Liturgie unterstützen soll. „Beim Bau von Kirchen ist sorgfältig darauf zu achten, daß sie für die liturgischen Feiern und für die tätige Teilnahme der Gläubigen geeignet sind.“¹⁹⁷

Bei der Lektüre des siebenten Kapitels der Liturgiekonstitution wird die Ambivalenz des Verhältnisses der Kirche zur Kunst deutlich: Einerseits wird die Wichtigkeit der Kunst betont, auch die Stilvielfalt, die die Kunst hervorbringt, begrüßt, andererseits bleibt die Kunst im Dienst der Funktion (würdige Gestaltung des Raumes), und die Kirche mit ihren Funktionsträgern bekommt die Aufgabe zugewiesen, zu entscheiden, welche Kunst den übergeordneten Funktionen entspricht, ein unvoreingenommener Dialog von Kirche und

¹⁹⁴ Konzilskompodium 1990, S. 87.

¹⁹⁵ vgl. Konzilskompodium, S. 87.

¹⁹⁶ Konzilskompodium 1990, S. 87 – 88.

¹⁹⁷ Konzilskompodium 1990, S. 88.

Kunst ist in diesem Dokument nicht vorgesehen. Die Freiheit der Kunst bleibt in diesem Spannungsgeflecht daher relativ.

In den offiziellen Dokumenten, die dem initialen Konzilsdokument folgten, wurden die Prinzipien der tätigen Teilhabe in Bezug auf die Praxis reflektiert. Eine dieser bedeutsamen Schriften ist:

Die „Allgemeine Einführung in das Römische Messbuch“

Für die Umgestaltung von Kirchenräumen ist das 5. Kapitel der „Allgemeinen Einführung in das Römische Messbuch“ von 1969, in mehreren ergänzten Auflagen, zuletzt 2002 erschienen, ausschlaggebend. Hier finden sich Bestimmungen für die Gestaltung des Kirchen- und Altarraumes bestehender und auch neu zu errichtender Kirchen. Auch auf die Qualität der Ausstattung wird hier Wert gelegt: „Die Gottesdiensträume und alles, was dazu gehört, sollen in jeder Hinsicht würdig sein, Zeichen und Symbol überirdischer Wirklichkeit.“¹⁹⁸ Die Rolle der Kunst und der Künstler für die Ausstattung der Kirchen wird hervorgehoben, gleichzeitig wird auch, wohl in Anbetracht der nach dem II. Vatikanum eingesetzten Purifizierungswelle, der viele Ausstattungen des 19. Jahrhunderts zum Opfer gefallen sind, auf die notwendige Bewahrung der historischen Denkmäler verwiesen. So heißt es:

„Daher sucht die Kirche den Dienst der Kunst und gibt ihr bei allen Völkern und Ländern Raum. [...] Wie sie bedacht ist, die Kunstschatze früherer Zeiten zu bewahren [...] und wenn nötig, den Erfordernissen der jeweiligen Zeit anzupassen, so geht ihr besonderes Streben auch dahin, Neues als Ausdruck seiner Zeit zu fördern.“¹⁹⁹

Ausdrücklich wird in weiterer Folge von „echter Kunst“ gesprochen, ohne zu präzisieren, wie diese zu definieren sei. Das Bemühen um die Einbeziehung der Kunst, ohne die dezidierte Gläubigkeit des Künstlers zu fordern, wird aber deutlich zum Ausdruck gebracht. Für die Umgestaltungen und den Neubau von Kirchen wird die Einbeziehung von diözesanen Fachgremien gefordert, deren Rat der Ortsordinarius für die Entscheidungsfindung und die Formulierung von Leitlinien einholen soll. So wird auch in diesem Dokument der dialogische Charakter der Entscheidungsfindung, die den Kirchenneu- und umbau spätestens nach dem II. Vatikanum prägen, deutlich unterstrichen.

Der Altar als Kernstück der liturgischen Ausstattung soll nach dem AEM feststehend, umschreitbar und als Mittelpunkt des Raumes erkennbar sein. Als Materialempfehlung

¹⁹⁸ AEM 1988, Art. 253, S. 63.

¹⁹⁹ AEM 1988, Art. 254, S. 63 – 64.

wird in Rückbezug auf die Tradition Naturstein für die Tischplatte genannt, wobei die Bischofskonferenz auch anderes „passendes, würdiges und haltbares Material“²⁰⁰ erlauben kann. Diesen Empfehlungen für die Materialwahl wird in den Diözesen unterschiedlich entsprochen, in einigen Diözesen Österreichs (besonders Graz-Seckau und Linz) wird für die Mensaplatte der Passus des anderen passenden und würdigen Materials großzügig angewendet, in der Erzdiözese Wien wurde seit 2000 mit der Formulierung der „Richtlinien für die Gestaltung eines neuen Altares und der übrigen liturgischen Funktionsorte in den Kirchen der Erzdiözese Wien“, auf die später noch genauer eingegangen wird, entgegen früheren Gepflogenheiten, kein Altar geweiht, dessen Tischplatte nicht aus Stein besteht.²⁰¹ Das führte zu Konfliktfällen, wie die Entfernung der von den Architekten Henke und Schreieck 1999 in der Augustinerkirche Wien I. gestalteten liturgischen Orte zeigte.²⁰² Der künstlerischen Gestaltungsfreiheit wird damit eine eindeutige Grenze gesetzt, die manche ansprechende Lösung, die in anderen Diözesen möglich wäre, verhindert.

Der Altarraum soll nach dem AEM räumlich klar zu erkennen sein, große Niveauunterschiede, werden aber nicht gefordert. „Der Altarraum soll durch eine leichte Erhöhung oder durch eine besondere Gestaltung und Ausstattung vom übrigen Raum passend abgehoben sein.“²⁰³ Für die Umgestaltung von Kirchenräumen stellen Niveauunterschiede und besonders die Trennung des Altar- und Gemeinderaumes durch hohe Stufenanlagen, die bis ins 20. Jahrhundert üblich war (wie man auch in Kirchen von Rudolf Schwarz beobachten kann), oft eine schwierig zu meisternde Herausforderung dar.

Das AEM unterscheidet den Altartypus des feststehenden Altares, der nach dem Altarweiheritus geweiht sein sollte, und des tragbaren Altares, für den auch eine Segnung ausreichend ist. Eine Pfarrkirche sollte aber „für gewöhnlich“²⁰⁴ einen feststehenden Altar haben, bei dessen Weihe auch Reliquien von Heiligen eingefügt werden können, jetzt aber, anders als bei den Vorschriften vor dem II. Vatikanum nicht in der Mensaplatte, sondern im Unterbau, dem Stipes des Altares. Auf die gesicherte Authentizität der Reliquien wird besonderes Augenmerk gelegt.

²⁰⁰ AEM 1988, Art. 263, S. 65.

²⁰¹ Altarweihen von Glasaltären wurden vereinzelt in Stiftspfarrren von Äbten vorgenommen (z.B. Bad Vöslau).

²⁰² Dieser Vorgang wird im Kap. II. unter 6.33. genauer erläutert.

²⁰³ AEM 1988, Art. 258, S. 64.

²⁰⁴ AEM 1988, Art. 262, S. 65.

Noch präzisere und detailliertere Angaben zur Gestaltung von Kirchenräumen bringt ein, ebenfalls in mehreren und ergänzten Auflagen erschienenenes Dokument der deutschen Bischöfe, die

„Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen.“²⁰⁵

Diese gehen auf die schon erfolgten Umgestaltungen mit ihren oft radikalen Lösungen kurz ein und fordern ein maßvolles Umgehen mit der Problematik der bestehenden Räume.

„Raumgestalt und Raumordnung, Raum und Ausstattung, architektonische und liturgische Ordnung müssen einander entsprechen. Liturgische Neuordnung darf nicht gegen den Raum erzwungen werden, künstlerische Zusammenhänge, die in der Regel ja auch ikonographische Einheiten darstellen, sollten nicht auseinandergerissen und zerstört werden.“²⁰⁶

Auch den Interessen des Denkmalschutzes soll Rechnung getragen, gleichzeitig aber vor einer Neuordnung nicht zurückgeschreckt werden, da jede Zeit ihre Spuren in den Gottesdiensträumen hinterlassen hat, die Formulierung in den Leitlinien weist ausdrücklich auf beide Aspekte hin:

„Doch ist zu bedenken, daß die Erhaltung gottesdienstlicher Räume und ihrer Ausstattung durch die Jahrhunderte hindurch nicht das Produkt musealer Konservierung darstellt, sondern der Kontinuität des Glaubenszeugnisses zu verdanken ist, die Veränderungen aufgrund einer sich wandelnden Kirche und einer sich erneuernden Liturgie nie ausgeschlossen hat.“²⁰⁷

Die Leitlinien gehen auf die Gestaltung des Raumgefüges und der Ausstattungsobjekte ein, besonderes Augenmerk schenken sie der Ordnung des Gemeinderaumes, der sich um den Altar gruppieren sollte, und der Frage der Bestuhlung des Raumes, die den Bewegungsraum der Gemeinde im Wesentlichen vorgibt.

Auch der Gestaltung der Sessio ist ein Unterkapitel gewidmet, diese sollte nicht den Eindruck eines Thrones erwecken, aber den Dienst des Vorsitzes doch „in schlichter Weise“²⁰⁸ verdeutlichen. Ort der Sessio kann auch der Scheitelpunkt der Apsis sein, bei Umgestaltungen ist diese Platzierung, durch die historische Ausstattung bedingt (besonders bei barocker Altarraumgestaltung), kaum möglich. Die Leitlinien stellen sicher das umfangreichste und detaillierteste Dokument zur Umgestaltung von Kirchenräumen dar, die das gesamte Raumgefüge bedenken und auf grundlegende Probleme der Gestaltung hinweisen. Ziel bleibt, trotz der unterschiedlichen Funktionsorte, den Raum

²⁰⁵ Leitlinien 1994

²⁰⁶ Leitlinien 1994, S. 16.

²⁰⁷ Leitlinien 1994, S. 16.

²⁰⁸ Leitlinien 1994, S. 18.

als Einheit nicht aus dem Auge zu verlieren. „Die Zuordnung von Altar, Ambo und Vorstehersitz sollten gestalterisch eine Einheit darstellen. Das kann durch räumliche Bezogenheit aufeinander wie auch durch einheitliches Material verwirklicht werden.“²⁰⁹ Dieser Vorgabe des einheitlichen Materials der liturgischen Orte wird, zumindest bei Altar und Ambo auch in den angeführten Beispielen aus der Erzdiözese Wien meistens entsprochen.

Ein wichtiges Dokument soll in diesem Zusammenhang noch erwähnt werden, das versucht, die Aspekte der neuen liturgischen Anforderungen und des Denkmalschutzes zu bedenken, die „Charta der Villa Vigoni“ von 1994.

Die Charta wurde von der Päpstlichen Kommission für die Kulturgüter der Kirche und dem Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz verfasst. Unter dem Titel „Denkmalpflege als Aufgabe von Staat und Kirche“ wird versucht, Positionen zu formulieren, die das gemeinsame Interesse für die Kulturgüter zum Ausdruck bringen. In den insgesamt 12 Punkten, die das Dokument umfasst, wird die Wertschätzung für die überlieferten Kulturschätze betont, die an die nächsten Generationen weitergegeben werden sollen.

„Kirche, Gesellschaft und Staat müssen sich ihrer großen Verantwortung für dieses kostbare Erbe bewusst sein, das den heute Verantwortlichen nur für eine kurze Zeit anvertraut wird. Sie haben das historische Erbe zu erforschen und zu schützen, seine Bedeutung zur Geltung zu bringen [...]“²¹⁰

Besonders hervorgehoben wird, dass die Nutzung in der ursprünglichen Zweckbestimmung die „beste Garantie auch für die Pflege der Kulturgüter“²¹¹ darstellt. Die Zusammenarbeit von kirchlichen und staatlichen Stellen soll die Bewahrung des Überlieferten gewährleisten, auch das Engagement von Privatpersonen wird hervorgehoben. Die Kirche versteht nach dieser Charta die Kultur als Mittel für die pastorale Tätigkeit, das bewusst eingesetzt wird: „[...] damit kann die Kirche auf wiedererwachende Fragen nach dem Heiligen, nach Identität und Kontinuität des geschichtlichen Erbes der Völker antworten.“²¹²

Dieses Dokument entstand in Reaktion auf die erste Umgestaltungswelle der Altarräume nach dem II. Vatikanum mit ihren oft radikalen Purifizierungen. Es verweist auf die Tradition der Kirchenräume und legt besonderes Augenmerk auf die Bewahrung des Bestandes und ist damit Ausdruck einer in den 1980er Jahren einsetzenden

²⁰⁹ Leitlinien 1994, S. 21.

²¹⁰ Charta der Villa Vigoni 2008, S. 92 – 93.

²¹¹ Charta der Villa Vigoni 2008, S. 93

²¹² Charta der Villa Vigoni 2008, S. 93.

differenzierteren und vorsichtigeren Haltung gegenüber dem historisch gewachsenen Kirchenraum, auf den eine Neugestaltung eingehen sollte. Es fordert auch eine umfassende Bestandserhebung der Kulturgüter aller Diözesen und die Schulung der Seelsorger in Fragen der Kunst und des Denkmalschutzes. Insgesamt stellt die Charta der Villa Vigoni damit ein umfassendes Thesen- und Aktionsprogramm dar, das in vielen Diözesen und auch in der Erzdiözese Wien noch nicht vollständig umgesetzt wurde.

Zusammenfassend kann resümiert werden, dass die Dokumente über die Liturgie und das neue Verständnis der Liturgie als Feier einer Gemeinschaft ab dem II. Vatikanum in Summe zahlreiche Änderungen für den Kirchenraum mit sich brachten. Albert Gerhards zählt in seinen Ausführungen anlässlich des 40. Jahrestages der Verabschiedung der Liturgiekonstitution folgende Punkte auf:

- Die Konzentration auf einen frei stehenden Altar, der Neben- und Seitenaltäre funktionslos werden lässt
- Die Trennung von Altar und dem Tabernakel als Verwahrungsstätte der Eucharistie
- Die Einrichtung eines Ortes des Wortgottesdienstes im Altarraum, mit der Errichtung eines Ambos wurde die in den meisten Kirchen vorhandene Kanzel funktionslos.
- Die Errichtung einer Sessio im Altarraum, von der der Gottesdienst aus geleitet wird
- Der Entfall von Abschränkungen zwischen dem Altarraum und dem Raum der Gemeinde durch die Veränderungen im Kommunionritus; Kommuniongitter und –bänke werden dadurch obsolet, vielerorts auch entfernt
- Der Taufort verlagerte sich durch neue Bestimmungen über den Taufritus. Mit der nun vorgesehenen Weihe des Wassers bei jeder Tauffeier und dem neu akzentuierten Verständnis der Taufe als Feier der Aufnahme in eine Gemeinschaft rückt der Taufort zusehends in den Blickpunkt der Gemeinde
- Durch die veränderte Bußpraxis wurde die Zahl der Beichtstühle reduziert, Beichtzimmer und Ausspracheräume außerhalb des Kirchenraumes wurden geschaffen.²¹³

Durch die neuen liturgischen Anforderungen sind Änderungen im Kirchenraum notwendig geworden, in der Durchführung der Neugestaltungen gibt es aber eine große Bandbreite, die von einer völligen Purifizierung und Neuorientierung des Raumes bis zur

²¹³ siehe Gerhards 2004, S. 135.

bescheidenen Aufstellung eines tragbaren Volksaltars reicht und bis heute von einigen Unsicherheiten und Konflikten geprägt ist.

2.3. Das Ellipsenmodell (Communioraum) als Zukunftsmodell?

Bei Neubauten von Kirchenräumen führten die neuen Anforderungen in der Liturgie zu einer Vielzahl von Grundrissmöglichkeiten; historische Räume neu zu ordnen stellt bis heute eine Herausforderung dar.

Eine weitreichende Veränderung bringt das „Ellipsen“- oder „Communiomodell“ mit sich, das auch den Gewohnheiten der Pfarrgemeinden zunächst widerstreben kann. Erste Ansätze zu einer umfassenden Neugliederung des Raumes kann man schon bei Rudolf Schwarz in den Raumexperimenten des Festsaales der Burg Rothenfels festmachen, die eine Flexibilisierung der Raumnutzung vorsahen.

Das Ellipsenmodell sieht zwei „Brennpunkte“ vor: den Altar und den Ambo als den Ort der Verkündigung, um die sich im Oval die Plätze der Feiergemeinschaft gruppieren. Diskutiert werden dieses Modell und weitere alternative Kirchenraumgestaltungen intensiv seit der Mitte der 1990er Jahre. Zwei Gründe sind ausschlaggebend für diese Debatte: die Situation des Gegenübers von Priester und Volk mit dem Altar als „Barriere“ und die oft gegebene axiale Ausrichtung der historischen Räume, die als zu starr empfunden wird. In der Diskussion über die Raumgestaltung vermisst der Liturgiker Albert Gerhards die klare Trennung der Betrachtungsebenen:

„Vonseiten der *Architektur* geht es darum, die Raumsituation wahrzunehmen und sie mit dem Geschehen in Beziehung zu setzen. Der Charakter eines Kirchenraumes hat in jedem Fall Auswirkungen auf die dort gefeierte Liturgie. Als *liturgischer* Handlungsraum dient der Kirchenraum unterschiedlichsten kommunikativen Situationen. Für unterschiedliche Vollzüge sind angemessene Versammlungsgestalten zu finden. [...] *Theologisch* ist nach der Sinngestalt der gottesdienstlichen Feier im Raum zu fragen.“²¹⁴

Die Ordnung des Raumes ist mit dem Liturgieverständnis verknüpft, als Oppositionspaare werden hier oft Theozentrik und Christozentrik bzw. Opfer und Mahl genannt. Gerhards plädiert für ein integrales Verständnis dieser Kategorien, das für die Gestaltung des Altares noch nicht befriedigend gelungen ist.

„Bis jetzt ist es kaum gelungen, die beiden Pole Opfer und Mahl in ein ausgewogenes Verhältnis zu bringen. [...] Nach heutigem Verständnis ist der Altar

²¹⁴ Gerhards 2003, S. 20.

„Familientisch‘: nicht entrückter Opferplatz, sondern Kristallisationspunkt gottmenschlicher Kommunikation.“²¹⁵

Drei verschiedene Ausrichtungen ergeben sich aus dem Ablauf der Eucharistiefeier: die Wortfeier als dialogisches Geschehen, die gerichtete Haltung des Gebetes und die konzentrische der Mahlfeier. Allen dreien Rechnung zu tragen, stellt eine Herausforderung in der Raumgestaltung dar.

Als Vorteile der ellipsenförmigen Ordnung des Raumes werden angeführt, dass dadurch die Feier der Liturgie als Handlung in der Gemeinschaft deutlich gemacht wird. In der langen Tradition des Kirchenraumes lassen sich für diese Raumordnung Vorläufer finden, vor allem in der noch am Judentum orientierten frühen orientalischen Kirche und in den kleinräumig unterteilten Kirchen des Mittelalters.

„Dabei ist dies durchaus keine kirchenbaugeschichtliche Neuschöpfung, sondern hat eine lange Tradition. Syrische Kirchen kannten das im Einheitsraum stehende, aber dennoch räumlich vom Altar getrennte Bema, einen in der Mitte des Raumes erhobenen Platz, an dem die Wortverkündigung stattfand. [...] Mittelalterliche Kathedralen und Klosterkirchen ließen in ihren Vorräumen die Kleriker und Mönche in Reihen im Chorgestühl einander gegenüberstehen. [...] An den Enden des in der Mitte entstehenden freien Ganges konnte dann auf der einen Seite der Ambo und auf der anderen der Altar stehen, wobei beide Orte von den Plätzen der Teilnehmer aus eingesehen werden konnten.“²¹⁶

Als ein Beispiel aus der Erzdiözese Wien für eine Neuordnung des Altarraumes, die auf die spezifischen Anforderungen des mönchischen Gebetes eingeht, kann die Umgestaltung des Altarraumes der Schottenkirche (Wien I.) angeführt werden. Dieser wurde mit einem beidseitig verwendbaren Ambo versehen, der in der zentralen Achse vor dem Altar steht, ohne deshalb gleich den ganzen Kirchenraum ellipsenförmig zu ordnen (Abb. 7).

Als Begründung für das ellipsenförmige Raummodell wird auch angegeben, dass mittelalterliche Kirchen oft zwei Brennpunkte hatten – den Altar und den Chorraum, die durch eine Abschränkung (Lettner) vom Gemeinderaum getrennt waren, und den Gemeinderaum mit der Kanzel. Dieses polyzentrische Raumgefüge war aber für den Feiernden nicht sicht- und erlebbar, neu ist es, dieses ohne Abschränkungen für den Gemeindegottesdienst zu nutzen. Für die Feiernden ergeben sich aus der Neuordnung des Raumes ein ungewohntes Gegenüber mit den Mitfeiernden und die Problematik des leeren Raumes in der Mitte der Ellipse. Diese wird aber auch als

²¹⁵ Gerhards 2003, S. 22.

²¹⁶ Richter 1999a, S. 68.

Chance für eine dynamischere, weniger priesterzentrierte und variantenreichere Gestaltung der verschiedenen liturgischen Feiern gesehen.

„Da bei einer Raumgestaltung mit zwei Brennpunkten der Vorsteher der Gemeinde nicht mehr direkt gegenübersteht, ergibt sich für ihn eine Entlastung, da er nicht ständig den absoluten Gegenpart der Gemeinde bilden muß. Er ist dann wie alle anderen zunächst Erwartender und Beschenkter.“²¹⁷

Die leere Mitte kann aber auch verstören: „Als leerer Raum, „außer Betrieb“, hat er durchaus eine kahle, strenge bisweilen auch kalte Erscheinung. Er kommt einem Gefäß gleich, das der Füllung bedarf.“²¹⁸ Der Communio-Raum widerläuft den Seh- und Feiergewohnheiten der traditionellen Gottesdienstgestaltung, so gibt Reinhold Malcherek zu bedenken:

„Gewohnte Bezugspunkte und vertraute Identifikationsmerkmale einer klassisch-sakralen Raumgestalt scheinen den Gläubigen entzogen. Nach betreten [sic!] des Kirchenraumes stellt sich durch die religiöse Sozialisation eingeübte Orientierung nicht auf den ersten Blick ein. ‘Ich konnte meinen Herrgott nicht finden’, lautet da ein Hilferuf im Raum.“²¹⁹

Daher sollte der Umgestaltung eines Kirchenraumes im Sinn der elliptischen Anordnung immer auch ein Prozess der liturgischen Gemeindeentwicklung vorangehen.

Auch längsgerichtete Kirchen können grundsätzlich nach diesem Modell umstrukturiert werden, dagegen sprechen aber oft denkmalschützerische Auflagen (wie eine wertvolle Raumausstattung, ein erhaltenswertes Gestühl) und der Verlust von symbolhaften Bezügen, die im Laufe der Kirchenbaugeschichte entwickelt wurden: Der Apsisraum büßt seine Funktion ein, er bleibt leer oder wird anderweitig (z. B. für das Taufbecken) genutzt, die jahrhundertelange Tradition der Ostung des Kirchenraumes mit ihrer Auferstehungssymbolik geht verloren.

Als Argumente für dieses Modell sprechen, dass die Axialität der klassischen Wegeräume beibehalten wird und die Versammlungsordnung, die tätige Mitfeier in einem größeren Maß möglich ist als bei der Aufstellung eines frei stehenden Altares in der Apsis.

Die Grenzen für die Umsetzung dieses Modelles in historischen Kirchenräumen sind auch Befürwortern bewusst:

„Diese elliptisch angeordnete Raumkonzeption ist ganz von den liturgischen Vollzügen her gedacht. Daß sie nicht in jeder Gemeinde und in allen Kirchenräumen zu realisieren ist, braucht nicht eigens betont zu werden. Es ist aber

²¹⁷ Richter 1999a, S. 70.

²¹⁸ Malcherek 2002, S. 51.

²¹⁹ Malcherek 2002, S. 51.

ein Denkmodell, das die Auseinandersetzung lohnt, wenn ein liturgischer Raum neu zu gestalten oder gar eine neue Kirche zu bauen ist.²²⁰

Die Schwierigkeiten mit der Umsetzung der ellipsenförmigen Anordnung ergeben sich aus vielen bereits angeführten Faktoren (Denkmalschutz und Tradition) und liegen auch im psychologisch-soziologischen Bereich, da die Gemeindemitglieder meistens diese radikale Neuorientierung prima vista zunächst ablehnen und es eines langen Prozesses bedarf, dieses Modell allen Beteiligten nahe zu bringen. Daher gibt es in der Diözese Wien nur wenige Neugestaltungen nach diesem Modell (z. B. St. Gertrud, Wien XVIII.), und sie sind häufig konflikträchtig und umstritten (Pfarrkirche in Korneuburg).

Dieses Modell stellt sicher eine konsequente Weiterführung der Bestrebungen um eine erneuerte Liturgie dar, ist aber sicher keine allein selig machende Antwort auf die diffizile Frage nach der optimalen Umgestaltung von Kirchenräumen, die ein Liturgieverständnis widerspiegeln, das durch die Reformen des II. Vatikanums aus verschiedenen Gründen von vielen Gläubigen als nicht mehr zeitgemäß empfunden wird.

²²⁰ Richter 1999a, S. 73.

3. Das „Wiener Modell“ für die Umgestaltung der Altarräume im Vergleich mit den Vorgangsweisen in anderen Diözesen

Für die Erzdiözese Wien ist neben den schon im Kapitel 4.2. besprochenen offiziellen kirchlichen Dokumenten eine Handreichung des Pastoralamtes für die Umgestaltung von Kirchenräumen von entscheidender Bedeutung, die „Richtlinien für die Gestaltung eines neuen Altares und der übrigen liturgischen Funktionsorte in den Kirchen der Erzdiözese Wien.“²²¹

Erarbeitet wurden diese Richtlinien unter Berücksichtigung aller offiziellen Dokumente und den Texten des Kirchweihritus.²²² Die Richtlinien beinhalten neben den Zitaten aus den wichtigsten Texten zur erneuerten Liturgie eine Übersicht der liturgischen Orte und eine Systemskizze für die exemplarische Anordnung der liturgischen Orte mit bestimmten Maßvorgaben (Größe des Altares, Abstände zwischen Altar und Ambo bzw. Sessio ...). Die Gremien, die mit der Altarraumumgestaltung („Kleiner und Großer Altarbeirat“) betraut sind, werden ebenfalls kurz vorgestellt.

Ziel der Richtlinien und des damit implementierten diözesanen Verfahrens für die Planung eines neuen Altarraumes ist es, die Vernetzung der zuständigen diözesanen Stellen und Personen (Liturgiebeauftragte, Bischofsvikare, Bauamt, Diözesankonservator) zu erreichen. Vor diesen Richtlinien gab es die von der Diözesankommission für Liturgie herausgegebenen Weisungen über die Vorgangsweise für liturgiegerechten Kirchenneu- und umbauten, die auch Wettbewerbe für die Gestaltung ermöglichen sollten, dieses im Wiener Diözesanblatt veröffentlichte Dokument brachte aber keine einheitliche Vorgangsweise mit sich.²²³

Die neuen Richtlinien sollten eine Qualitätsverbesserung der Altarraumgestaltungen mit sich bringen, sie bilden heute die Grundlage für die Arbeit des Altarbeirates, der ab dem Jahr 2000 tätig wurde und seither jährlich ungefähr 10 – 15 Pfarrgemeinden bei der Neugestaltung von Kirchenräumen berät und begleitet.²²⁴ Dieser sogenannte „Große

²²¹ Richtlinien 2001, diese sind auch einsehbar auf:

http://www.pastoralamt.info/fileadmin/inhalt/Grunddienste/Grunddienst_Liturgie/PDF/altarraumgestaltung_richtlinien.pdf (20.6.2014)

²²² Die offiziellen Texte, die den Richtlinien zugrundeliegen, sind im Besonderen das Konzilsdokument Sacrosanctum Concilium (SC), der Codex juris Canonici, die Allgemeine Einführung in das Messbuch (AEM), die liturgischen Texte zur Altarweihe und der Reliquienbeisetzung und die liturgischen Texte zu den kirchlichen Festzeiten (Oster- und Weihnachtspräfation).

²²³ vgl. Nowak 1996, S. 109.

²²⁴ Bis 2010 stimmt die angegebene Zahl, danach läßt sich ein deutlicher Rückgang der Umgestaltungen feststellen.

Altarbeirat“ ist kein starres Gremium, sondern konstituiert sich bei jeder Aufgabe neu.²²⁵ Er besteht aus Vertretern der Pfarrgemeinde, des Denkmalamtes und der Erzdiözese (Vertreter des Bauamtes, Diözesankonservatorin, Liturgiereferenten) und versucht alle Aspekte, die sich aus dem Projekt „Kirchenraumgestaltung“ ergeben, abzudecken. So heißt es in der Publikation der Erzdiözese:

„Die vier inhaltlichen Eckpunkte der Richtlinien: Liturgie – Gemeinde – Kunst und Denkmalpflege – Bau und Architektur bilden sich in der personellen Zusammensetzung des konkreten Altarbeirates ab: Territorialer Liturgiereferent – Vertreter aus der betroffenen Gemeinde [...] und der Pfarrer oder Rektor – Diözesankonservator – Baudirektor.“²²⁶

Die Vorgangsweise bei einem Projekt sieht in der Erzdiözese Wien seit der Einrichtung dieses Altarbeirates ein stufenweises Verfahren vor: Die Pfarrgemeinde meldet ein Umbauvorhaben der Erzdiözese, diese Verständigung ist verpflichtend, auch wenn dieses Vorhaben – wie in den meisten Fällen aber nicht möglich – von der Pfarre selbst finanziert wird. Eine Umgestaltung des Altarraumes wird meist im Rahmen einer umfassenden Innenrenovierung des Kirchenraumes angedacht und ersetzt oft Provisorien, die in den Jahren nach dem Konzil errichtet wurden. Ziel des Altarbeirates ist es, nicht nur das Projekt zu entwickeln und zu begleiten, sondern auch eine Bewusstseinsbildung innerhalb der Pfarrgemeinde für das Wesen der Liturgie und der liturgischen Orte in Gang zu bringen, die in der Altarweihe ihren Höhepunkt findet, so soll gleichzeitig mit der Kirchenrenovierung eine Gemeindeerneuerung einsetzen.

Nachdem das Projekt angemeldet worden ist, setzt das diözesane Bauamt oder der Diözesankonservator nach Rücksprache mit der Pfarre einen Altarbeirat²²⁷ ein. Die Beiratsmitglieder analysieren in einem ersten Schritt die bestehende Situation vor Ort. Wichtige Kriterien sind dabei die Aussage des historischen Raumes, hierbei stehen nicht museale Überlegungen im Vordergrund, sondern ein Wahrnehmen der Raumqualitäten, der besonderen Stärken des Raumes, Fragen, die im schwer zu definierenden Bereich der „Atmosphäre“ liegen. Weiters wird nach den praktischen Gegebenheiten gefragt.

²²⁵ Im Organigramm der Diözese sind die Mitglieder des Kunst- und Kulturbeirates und des Altarbeirates angeführt, vgl..URL:<http://www.erzdioezesewien.at/edw/organisation/organigramm/detailinformation/detail?oidinst=22810348> (10.7 2012)

²²⁶ Sindelar 2004, S. 210 – 215, S. 210.

²²⁷ Dem Altarbeirat gehörten 2012 als ständige Mitglieder unter der Leitung von Mag. Martin Sindelar (Erzb. Zeremoniär), Pfarrer Thomas Brunner, Baudirektor DI Harald Gnilsen, Diözesankonservatorin Mag. Elena Holzhausen, Dr. Nikolaus Krasa (Domkapitular, Generalvikar), Pfarrer Mag. Georg Stockert und Mag. Rudolf Stummer (Diakon)an, vgl.URL:<http://www.erzdioezesewien.at/edw/organisation/organigramm/detailinformation/detail?oidinst=22810348> (10.7.2012)

„[Es] stellt sich die Frage der Orientierung des Raumes, der natürlichen Lichtverhältnisse und nicht zuletzt der bautechnischen Möglichkeiten. Zusammenfassend: Was verträgt der Raum, will man in Zukunft nicht ständig ‚gegen den Raum feiern‘, und was bietet der Raum für die Liturgie heute an?“²²⁸

Ein weiterer Gesichtspunkt der Begutachtung ist die reale Feierpraxis der Gemeinde, wobei in einem ausführlichen Gespräch die Gottesdienstformen während des ganzen Kirchenjahres und ihre Anforderungen an den Kirchenraum beleuchtet werden. Der Liturgiereferent feiert im Idealfall einen Gottesdienst mit, um einen persönlichen Eindruck der Situation zu bekommen. Zum Schluss werden auch Wünsche und Ideen der Pfarrgemeinde formuliert, hier kommt es manchmal zu ersten Auseinandersetzungen.

„Spätestens jetzt treten auch differenzierte Sichtweisen zu Tage, die im Vorfeld noch nicht ausgesprochen wurden. [...] Dann fließen auch die Eindrücke des Liturgiereferenten ein, der den Vorteil hat, unvoreingenommen den Raum und die Gemeinde zu erleben [...]. Seine Aufgabe ist es auch objektivierend zu wirken, damit eine Altarraumgestaltung nicht auf einzelne Personen oder engagierte Kreise zugeschnitten wird [...].“²²⁹

Dieses Planungsstadium stellt nach den Erfahrungen des bischöflichen Zeremoniärs und Liturgiereferenten Martin Sindelar hohe Ansprüche an das Gesprächsklima und das Kommunikationsvermögen der Beteiligten, hier liegen auch atmosphärische Stolpersteine, die den Prozess behindern könnten.²³⁰

Nach dieser Bestandserhebung wird eine erste Lokalisierung der liturgischen Funktionsorte vorgenommen, diese kann auch fallweise in einer experimentellen Phase durch eine provisorische Anordnung erprobt werden.

Wenn der Gesprächsprozess soweit gediehen ist, dass eine Einigung über das Grundkonzept erzielt wurde, kommt es zu einem geladenen Wettbewerb, dessen Teilnehmer (Kunst- und Architekturschaffende) vom Altarbeirat gemeinsam mit der Pfarrgemeinde ausgewählt werden. Die meisten Ausschreibungen sehen circa vier Teilnehmer vor. Wenn eine Gemeinde bestimmte Künstler wünscht, oft sind das lokal ansässige, werden diese in den Wettbewerb eingebunden. Durch die Wettbewerbssituation kommt es zu einer größeren künstlerischen und qualitativen Bandbreite, weniger hochwertige Entwürfe eines amateurhaften Lokalkünstlers haben es dadurch schwerer, verwirklicht zu werden. Der Ausschreibungstext wird meistens von der Diözesankonservatorin verfasst und beinhaltet in jedem Fall ein Exemplar der „Wiener Richtlinien“, einen Grundrissplan mit der gewünschten Anordnung und, wenn von der

²²⁸ Sindelar 2004, S. 211.

²²⁹ Sindelar 2004, S. 212.

²³⁰ vgl. Sindelar 2004, S. 212.

Gemeinde verlangt, ein von ihr formuliertes liturgietheologisches Programm. Die Wettbewerbsteilnehmer erhalten durch das diözesane Bauamt eine einheitliche finanzielle Aufwandsentschädigung für die geleistete Planungsarbeit, so haben auch finanziell nicht gut ausgestattete Gemeinden die Möglichkeit, hochwertige Planungsvorschläge zu erhalten. Die Kunstschaaffenden können innerhalb eines vorgegebenen Zeitrahmens ein Projekt erarbeiten, das mit Modellen und bildnerischen Mitteln visualisiert wird und auch eine Kostenaufstellung beinhalten muss.

Eine Jury, die mit der Ausschreibung eingesetzt wird, berät über die eingereichten Projekte und wählt einen Entwurf aus. Bei der Zusammensetzung dieser Jury wird darauf geachtet, dass alle Interessenvertreter eingebunden werden: „Juroren sind der Kirchenrektor, zwei nominierte Gemeindevertreter, der Baudirektor, der Konservator und der das Projekt begleitende Liturgiereferent.“²³¹ Diese Zusammensetzung soll sicherstellen, dass ein möglichst breiter Konsens bei der Projektauswahl erzielt werden muss. Aus den präsentierten Entwürfen wird mit Stimmenmehrheit das Siegerprojekt ermittelt, häufig wird einem Entwurf nur unter Vorbehalt zugestimmt. Der Kunstschaaffende muss dann gemeinsam mit der Gemeinde die endgültige Lösung erarbeiten. Bei der Auswahl der Projekte spielen auch subjektive Komponenten eine Rolle. Argumentationsprozesse, Überzeugungsarbeit, aber auch Sympathien für einen Künstler können entscheidend werden. „Neben dem tatsächlichen Entwurf spielt daher eine große Rolle, wie der Kunstschaaffende bei der Präsentation erlebt wurde und ob sich die Gemeinde mit ihm eine Weiterarbeit zutraut.“²³² Künstler, die sich dieser Zusammenarbeit mit der Gemeinde verweigern, haben in diesem auf Dialog angelegten Prozess weniger Chancen, an Aufträge zu kommen, ein Phänomen, das wahrscheinlich auch bei Auftragskunst aller Epochen zu beobachten wäre. Wenn der ursprünglich vorgesehene Entwurf möglichst unverändert umgesetzt wurde, könnte das auch am Argumentationsgeschick des Künstlers liegen und nicht nur an der begeisterten Zustimmung der Auftraggeber.

Nach dem Juryentscheid für einen Entwurf liegt es an den pfarrlichen Jurymitgliedern, den ausgewählten Entwurf der Pfarrgemeinde vorzustellen und näherzubringen. Auftraggeber bleibt in diesem ganzen Prozess die Pfarre, der Altarbeirat hat nur Beratungsfunktionen inne. Dieses von der Diözese vereinheitlichte Prozedere soll trotz demokratischer Elemente der Entscheidungsfindung zu lange Diskussionsprozesse hintanhaltend und qualitätvolle Gestaltungen möglich machen:

²³¹ Sindelar 2004, S. 213.

²³² Sindelar 2004, S. 213.

„[...] Wenn die liturgischen Funktionsorte Stätten des ‚vertrauten Umganges‘ mit dem Herrn werden sollen, kann es nicht Sieger und Verlierer in der Diskussion um ihre Gestaltung geben, und das wäre unvermeidbar, würde man der ganzen Gemeinde gleichsam mehrere Gestaltungsvarianten zu Auswahl stellen [...] Das Resultat einer breiten Basisdiskussion über zeitgemäße künstlerische Gestaltung hat häufig den kleinsten gemeinsamen Nenner zur Konsequenz.“²³³

Der Altarweihritus und das Fest der Altarweihe sollen auf diese Weise der feierliche Abschluss einer liturgischen Gemeindeentwicklung werden und nicht nur den Endpunkt der Kirchenrenovierung darstellen.

Die Mitglieder des „Kleinen Altarbeirates“, bestehend aus den drei Vikariatsliturgiereferenten, der Diözesankonservatorin, dem Leiter des Bauamtes und dem erzbischöflichen Zeremoniär, treffen sich mindestens einmal jährlich, um die realisierten Umgestaltungen zu analysieren. Der Altarbeirat hat eine Berichtspflicht gegenüber der Liturgiekommission und dem Kunst- und Kulturbeirat, durch diese Evaluierung soll die Arbeit des Altarbeirates objektiviert werden.

In der Erzdiözese Wien hat das Instrument des geladenen Wettbewerbes für die Umgestaltung der Kirchenräume sicher eine größere Transparenz der Entscheidungsfindung und ein Mehr an künstlerischer Qualität gebracht. Bei der Entwicklung der Gestaltung des Altarbeirates und der mehrstufigen Prozessabwicklung konnte die Erzdiözese Wien auch auf die Erfahrungen in anderen Diözesen mit vergleichbaren Gremien zurückgreifen.²³⁴

Das „steirische Modell“

Die Diözese Graz-Seckau hat unter der Leitung des Liturgieprofessors Philipp Hannoncourt, der nach dem Konzil auch der erste Vorsitzende der 1964 gegründeten Liturgischen Kommission der Diözese wurde, ab 1965 ein Prozedere entwickelt, das nun schon einige Jahrzehnte bei Kirchenneu- und umbauten angewendet wird und als „Steirisches Modell“ publiziert wurde. Dieses Modell sieht einen partizipatorischen Weg (ähnlich dem 2000 implementierten Wiener Modell) der Entscheidungsfindung vor.²³⁵

Auch in der Steiermark ergab sich aus der dynamischen Entwicklung nach dem II. Vatikanum der Bedarf nach einer fachlichen Begleitung der Umgestaltungen. Wilhelm Pannold schilderte die Vorgänge in der Diözese durchaus skeptisch:

²³³ Sindelar 2004, S. 213 – 214.

²³⁴ Eine, mit der Wiener Handreichung zur Altarraumgestaltung vergleichbare Empfehlung hat auch die Diözese Innsbruck herausgegeben.

²³⁵ vgl. Kopp 2011, S. 152 ff.

„Eifrige junge Priester erfanden ‚Volksaltäre‘, die den liturgischen und künstlerischen Anforderungen nicht entsprachen. Die Provisorien halten lange. Erst in der Gegenwart werden sie langsam durch gültige Altäre und Ambonen ersetzt [...]“²³⁶

Auch in der Diözese Graz-Seckau befassen sich mehrere diözesane Gremien mit der Frage der Neugestaltung von Kirchenräumen. Letztverantwortlich ist, wie bei allen Entscheidungen in einer Diözese, der Ortsbischof, daneben wirken an der Entscheidungsfindung der Bauausschuss, die Diözesankommission für Liturgie und ihre Sektion für christliche Kunst, das bischöfliche Bauamt, das Bundesdenkmalamt und die beauftragten Künstler und Architekten mit. Ein wesentlicher Unterschied zum „Wiener Modell“ besteht in der breiteren Zusammensetzung der beratenden Gremien. Die Diözesankommission für Liturgie und die Sektion für christliche Kunst erstellen im Auftrag der Diözese für jedes größere Bauvorhaben sowohl ein liturgisches als auch ein künstlerisches Gutachten. Zwei Sachverständige (jeweils einer für liturgische und künstlerische Belange) werden für ein Projekt aus dem Gutachterkreis, der ca. zehn Personen umfasst, nominiert. Die Anzahl der Gutachter bringt eine große Meinungsvielfalt mit sich, macht das Verfahren aber durch die häufigen Termenschwierigkeiten der ehrenamtlich tätigen Gutachter schwerfällig. Die Gutachter begleiten das Projekt bis zur Fertigstellung, ein künstlerischer Wettbewerb ist nicht in jedem Fall vorgesehen.

„Aufgabe der Gutachter ist es, das Gesamtvorhaben zu prüfen und Empfehlungen für die Realisierung auszusprechen, Entwürfe zu begutachten und ihre Ausführung zu empfehlen, die Gemeinden [...] in liturgischen und künstlerischen Fragen zu beraten. [...] Wünschenswert ist dabei der Kontakt mit dem Bundesdenkmalamt, ohne daß es aber zu gegenseitigen Weisungen kommen darf.“²³⁷

Falls ein Wettbewerb stattfindet, werden Gutachter von der Diözesankommission für Liturgie in die Jury nominiert. Reibungspunkte mit den für die Diözese tätigen Künstlern gibt es auch hier immer wieder, dessen ist sich auch Philipp Harnoncourt bewusst:

„Anders als Werke, die ausschließlich aus Eigeninitiative von Künstlern entstehen, kommen Kirchenbau und sakrale Kunst nur durch das Zusammenwirken vieler Personen und Amtsstellen zustande. [...] Für viele Künstler ist das ärgerlich, manche empfinden das als unzumutbare Diskriminierung. Gegenseitiges Verständnis und Vertrauen sind unerlässlich [...]“²³⁸

Die Gutachten, die am Beginn jeder Planung stehen, sollen nach einer Art „Check-List“ folgende Punkte enthalten:

²³⁶ Pannold 1992, S. 51 – 58, S. 52.

²³⁷ Harnoncourt 1992, S. 31.

²³⁸ Harnoncourt 1992, S. 31 – 32.

- a) Bestandsaufnahme (künstlerischer Bestand, Bauzustand ...)
- b) Raumerfordernisse (Größe der Gemeinde, liturgische Anforderungen ...)
- c) Liturgiezone
- d) andere liturgische Orte (Taufort, Beichte, Tabernakel ...)
- f) Deponieren wertvoller Stücke
- g) Auswahl der Architekten und Künstler²³⁹

Die Gutachter treffen sich seit 1980 einmal jährlich zum Erfahrungsaustausch und zur Berichterstattung unter der Teilnahme des Bauamtsdirektors, sie unternehmen auch gemeinsame Besichtigungsfahrten. In einzelnen besonders repräsentativen Projekten kam es vor, dass alle Gutachter zu Beratungen herangezogen wurden (Bärnbach, Bez. Voitsberg und Graz/Herz-Jesu).²⁴⁰ Die Pfarrgemeinde ist immer in den Entscheidungsprozess miteinbezogen, sie wird über alle Vorgänge informiert, die Letztentscheidung liegt aber bei der Diözese. Liturgische Weiterbildung und Entwicklung begleiten wie Vorträge der Gutachter die Projektentwicklung.

Der entscheidende Unterschied zu Erzdiözese Wien liegt einerseits darin, dass strikte Vorgaben, wie sie in den „Richtlinien“ formuliert wurden, in der Diözese Graz-Seckau nicht existieren, gerade bei der Materialwahl für die Gestaltung der liturgischen Orte herrscht dadurch größere Freiheit für die ausführenden Künstler, andererseits ergibt sich aus der Vielzahl der Gutachter auch eine größere Meinungsvielfalt und mehr Gestaltungsfreiheiten, persönlichen Vorlieben der Gutachter sind aber größere Schranken gesetzt als in der Erzdiözese Wien. So meint auch ein Mitentwickler des „Steirischen Modells“ Wilhelm Pannold:

„Trotz einer gewissen Schwerfälligkeit des Steirischen Modells mit den vielen Gutachtern möchte ich diesem ganz klar den Vorzug einräumen vor der Lösung mit nur einem vollbeschäftigten Liturgie- und Kunstberater. Die Folge wäre – wie in anderen Diözesen zu sehen – das Ausbleiben der Diskussion, das Monopol einer einzigen Ansicht oder Tendenz und letztlich einförmige Ergebnisse.“²⁴¹

Altarraumgestaltung in der Diözese Linz

Auch in dieser Diözese sind mehrere Gremien in die Fragen rund um die Kirchengestaltungen eingebunden, in der Bauordnung der Diözese Linz aus dem Jahr 2003 sind angeführt: das Baureferat, das Kunstreferat, vertreten durch den Diözesankonservator, der Diözesankunstrat und das Altarraumkomitee bzw.

²³⁹ vgl. Harnoncourt 1992, S. 37.

²⁴⁰ vgl. Harnoncourt 1992, S. 37.

²⁴¹ Pannold 1992, S. 38.

Gottesdienstraumkomitee.²⁴² Das Projekt Altarraumgestaltung ist in der Diözese Linz wie auch in den anderen besprochenen Diözesen ein dialogischer Prozess, wichtig ist die Vorarbeit der Entscheidungsträger der Pfarre (Pfarrgemeinderat und Pfarrkirchenrat), die einen breiten Diskussionsprozess mit den Pfarrangehörigen über die geplanten Veränderungen in Gang bringen soll; die zuständigen Referate der Diözese können zu beratenden Erstgesprächen herangezogen werden, auch das Bundesdenkmalamt ist in diesem Stadium schriftlich über das Bauvorhaben zu verständigen. Oft konstituiert sich für das Bauvorhaben in den Pfarren ein eigener Pfarrbauausschuss, der den Pfarrgemeinderat und die Pfarrangehörigen laufend über die Planungen und Baufortschritte informieren sollte, damit Veränderungen nicht gegen den Willen der Mehrheit in Gang gesetzt und Konflikte möglichst vermieden werden.

Die wichtigste Anlaufstelle für alle Baumaßnahmen ist, wie auch in den anderen Diözesen, das Baureferat, es fungiert als beratende Instanz, ist aber auch die Aufsichtsbehörde, die die örtliche Bauaufsicht und die Kostenverwaltung über hat. Als Grundsatz gilt: „Ohne kirchenbehördliche Genehmigung dürfen keine baulichen Veränderungen durchgeführt werden.“²⁴³ Meistens tritt der Wunsch nach einer Altarraumneugestaltung im Zuge einer Innenrenovierung auf, bei der ein „Dauerprovisorium“ der 1960er oder 70er Jahre oder eine allzu massive Gestaltung des Volksaltars künstlerisch ansprechender gestaltet werden soll.²⁴⁴ Eine wichtige Rolle für die künstlerischen Belange spielt der Diözesankonservator, eine Funktion, die in der Diözese Linz seit 1912 (zunächst ehrenamtlich) offiziell eingerichtet wurde. Für die Altarraumgestaltungen wurde Erich Widder, der ab 1961 Diözesankonservator war, die zentrale Gestalt in den 1960 und 70er Jahren, der dem Zeitgeist folgend, eine Purifizierungswelle in den Kirchen befürwortete und diese Umgestaltungen umfangreich publizierte. Der Diözesankunstverein und der Diözesankunstrat bildeten zu dieser Zeit eine Personalunion. Da der Diözesankunstrat mit verschiedensten Entscheidungen und Vorhaben der künstlerischen Ausstattung der Kirchen betraut war, wurde 1967 das Altarraumkomitee ins Leben gerufen, das sich ausschließlich mit den Fragen der liturgischen Neuordnung beschäftigen sollte. Dieses Komitee hatte fünf Mitglieder (Dombaumeister Gottfried Nobl, Günter Rombold, Bischöflicher Sekretär Gottfried Schicklberger, Liturgiereferent Franz Schmutz, Kurienbischof Alois Wagner, Diözesankonservator Erich Widder), die aus dem Diözesankunstrat kamen und sollte die

²⁴² vgl. Gelsinger 2007, S. 72 ff.

²⁴³ Schaffer 2004, S. 116.

²⁴⁴ vgl. Schaffer 2004, S. 117.

Gemeinde beratend begleiten. Heute gibt es in der Diözese Linz für die Pfarren, die Veränderungen im Kirchenraum planen, neben dem Beratungsangebot durch das Kunstreferat, ein von diesem Gremium speziell entwickeltes Projekt namens „kunstbaukasten“, das es den Pfarren ermöglicht, erweiterte Kompetenzen und Erfahrungen mit der bildenden Kunst zu erwerben. Das Projekt „kunstbaukasten“ ist am Institut für Kunstwissenschaft und Philosophie an der Katholisch Theologischen Privatuniversität Linz beheimatet, dessen Gründung auf die Initiative des Priesters und Kunsthistorikers Prof. Dr. Günter Rombold zurückgeht und heute als Institut für Kunstwissenschaft und Ästhetik von Prof. DDr. Monika Leisch-Kiesel geleitet wird. Dieses Institut soll auch sicherstellen, dass Theologiestudenten, die oft die späteren Pfarrverantwortlichen stellen, in ihrer Ausbildung mit Fragen der Kunst und Architektur konfrontiert werden.

Für alle diözesanen Bauvorhaben ist die Bauordnung der Diözese Linz, die erstmals als Provisorium 1940 formuliert, 1972 von der Diözesansynode neu verfasst und 2003 überarbeitet wurde, der offizielle Rahmen für alle baulichen Maßnahmen in der Diözese. Das Instrument des künstlerischen Wettbewerbes wird auch in der Diözese Linz (wenn auch nicht in jedem Fall) eingesetzt, Materialvorgaben (z. B. Naturstein bei der Gestaltung der Mensaplatte) gibt es kaum, hier hält man sich eher an den Passus der „Leitlinien“, der ein Abgehen von den traditionellen Materialien ermöglicht.

Altarraumgestaltung in der Diözese Innsbruck

Für die Vorgangsweise bei Altarraumgestaltungen in der Diözese Innsbruck wurden 2008 Richtlinien beschlossen. Hier wurde ein mit den schon besprochenen Diözesen vergleichbares Prozedere entwickelt, das im Dialog mit den verschiedenen Gremien die Altarraumgestaltung erarbeiten soll.

Der Ablauf der Umgestaltung wurde in den verabschiedeten Richtlinien geregelt und sieht vor, dass in einem ersten Schritt die Restaurierungskommission, die aus dem/der DiözesankonservatorIn, einem Vertreter des Diözesanen Bauamtes und Vertretern des Bundesdenkmalamtes besteht, sich vor Ort mit Vertretern der Pfarre trifft und ein Restaurierungsprotokoll erstellt wird. Auf Basis der Richtlinien sollen dann Gestaltungsvorschläge eingeholt werden. Dann tritt die Diözesane Altarraumkommission zusammen,²⁴⁵ um die Gestaltungsvorschläge zusammen mit den Verantwortlichen vor Ort zu sichten und zu beurteilen; Änderungen sollen im Dialog mit der/dem PlanerIn

²⁴⁵ Dieses Gremium besteht aus dem/der DiözesankonservatorIn, einem beauftragten Mitglied der Liturgiekommission und dem Diözesanen Bauamt.

vorgenommen werden. Schließlich wird der erarbeitete Gestaltungsvorschlag von der Diözesanen Altarraumkommission mit dem Denkmalamt besprochen.²⁴⁶

Für die Gestaltung der liturgischen Orte werden detaillierte Regelungen angeführt, so soll der Altar feststehend, das heißt mit dem Boden dauerhaft verbunden sein, in Ausnahmefällen kann aber auch ein tragbarer Altar ausgeführt werden. Die Mensa sollte aus Naturstein sein oder einem anderen passenden, würdigen, haltbaren Material, der Stipes soll mehrteilig oder als Block ausgeführt werden. Falls Reliquien beigesetzt werden sollen, dürfen diese nicht in der Mensa platziert werden. Für die Altarmensa wird eine Höhe von 90 – 100 cm, eine Mindestdiefe von ca. 90 cm und eine Mindestbreite von ca. 130 cm empfohlen. Installationsabschlüsse dürfen nicht am Altar angebracht sein.

Bei den Richtlinien für die Ausführung der Mensaplatte fällt auf, dass man den Empfehlungen der Deutschen Bischofskonferenz folgte und damit eine größere Materialvielfalt ermöglichte.

Die Altarleuchter sollten als Bodenleuchter ausgeführt werden, es sollte auch ein Kreuz gut sichtbar im Altarraum platziert werden.

Für die Gestaltung des Ambos wird gewünscht, dass dieser in einiger Entfernung vom Vorsteherplatz aufgestellt wird. Dieser soll genügend Auflagemöglichkeit bieten, als Mindestmaß wird 50x42 cm angegeben. In der formalen Gestaltung kann der Ambo dem Altar angepasst sein, eine andere formale Lösung ist aber durchaus auch möglich:

„Altar und Ambo gehören zusammen, bleiben aber zwei, voneinander verschiedene, jedoch einander zugeordnete liturgische Orte. Eine Einheit im formalen Bereich ist daher sinnvoll, gestalterische Elemente und die Wahl des Materials können diese Einheit unterstreichen. Auf eine eindeutige räumliche Trennung von Altar und Ambo ist zu achten.“²⁴⁷

Der Tabernakel sollte, wenn möglich, in einer vom Kirchenraum getrennten Kapelle aufgestellt werden, um das private Gebet der Gläubigen zu ermöglichen.

Für die Sessio wird vorgesehen, dass diese sich klar im Bereich des Altarraumes befinden soll, der Vorstehersitz soll sich in der Gestaltung von den anderen Sitzgelegenheiten unterscheiden, er hat aber keine Rückenlehne und keine Armstützen.

Das Taufbecken soll nach Möglichkeit so aufgestellt sein, dass sich eine Taufgemeinde um den Taufstein versammeln und er von der Pfarrgemeinde eingesehen werden kann.

Künstlerwettbewerbe können in der Diözese Innsbruck ausgeschrieben werden, eine zeitgenössische Gestaltung ist ausdrücklich gewünscht.

²⁴⁶ Rampold 2011, S. 177.

²⁴⁷ Rampold 2011, S. 179.

„Die Gestaltung soll in Form und Material unserer Zeit entsprechen. Liturgietheologische Vorgaben sind zu berücksichtigen und die Neugestaltung unter Verwendung der Ausdrucksmittel zeitgenössischer Kunst von ArchitektInnen oder KünstlerInnen durchzuführen.“²⁴⁸

Resümee der vorgestellten Vorgangsweisen der einzelnen Diözesen

Jedes der beschriebenen Modelle der Entscheidungsfindung bei der Bauaufgabe „Altarraumgestaltung“ hat seine Meriten, aber auch seine Nachteile. Eine Gemeinsamkeit dürfte sein, dass in allen behandelten Diözesen die Entscheidungsfindung ein länger dauernder Prozess ist, der verschiedenste Parteien miteinbezieht. Die Aufgabe „Altarraumgestaltung“ stellt an die Entscheidungsträger hohe kommunikative Anforderungen. Auffallend im Vergleich zum so genannten „Wiener Modell“ ist der erweiterte Mitgliederanteil der diözesanen Beratungsgremien sowohl in der Diözese Graz/Seckau als auch in der Diözese Linz. Künstlerisch-ästhetische Aspekte dürften mit der Einbeziehung zweier Gremien (Kunstbeirat/Diözesankonservator) in der Diözese Linz in den Beratungen größeres Gewicht haben, außerdem wird das künstlerische Geschehen innerhalb der Diözese auch universitär betreut und kommuniziert. Zu bemerken ist auch, dass die Erzdiözese Wien im Vergleich zu den anderen besprochenen Diözesen sich erst relativ spät²⁴⁹ um ein geregeltes Verfahren bei den Fragen der Altarraumgestaltung bemüht hat und dieses Verfahren striktere Vorgaben für die Gestaltung kennt (besonders bei der Materialwahl²⁵⁰ und der Vorgabe der Maße). Die doch bedeutende theologische Fakultät in Wien spielt bei den Beratungsgremien keine Rolle, hier dürfte die Diözese Linz, dank Prof. Rombold, für den deutschsprachigen Raum eine vorbildliche Praxis gefunden haben.

Die Demokratisierung der Entscheidungsprozesse für alle Vorhaben der Pfarrgemeinden und damit auch der Bauvorhaben, die nach dem II. Vatikanum einsetzte, steht im Zusammenhang mit dem geänderten Verständnis des Kirchenbildes, heute tragen Kleriker und Laien gemeinsam die Agenden der Pfarre, auch wenn der Pfarrer die letzte Entscheidungsinstanz innehat. Einzelentscheidungen, die die Kirchenbautätigkeit lange Zeit bestimmt haben, gibt es kaum noch, unpopuläre Pläne haben wenig Chancen auf Realisierung.

²⁴⁸ Rampold 2011, S. 177.

²⁴⁹ Ein Umstand, den auch Klemens Maria Nowak (selber Priester der Erzdiözese) in seiner Diplomarbeit anführte, er bedauerte hier außerdem, dass in der Erzdiözese bis in die 90er Jahre kaum Künstler für die Altarraumgestaltungen herangezogen wurden und dass die Priester kaum in diesen Fragen geschult wurden, vgl. Nowak 1996, S. 108 f.

²⁵⁰ Stein als Materialvorgabe für die Altarmensa wurde auch in der Erzdiözese Wien nicht immer so strikt gehandhabt: 1970 wurde in der neuerrichteten Kirche von Winzendorf der erste Holzaltar geweiht.

Der Spagat zwischen Demokratisierung der Entscheidung, Wahrung von künstlerischer Qualität der Gestaltung und Ermöglichung von originellen Einzelleistungen stellt an die verschiedenen diözesanen und pfarrlichen Gremien hohe Anforderungen, die aber auch Chancen für die Erarbeitung besserer Konfliktfähigkeit und Einübung von Kommunikationsmöglichkeiten in sich bergen.

4. Denkmalschutz und die Umgestaltung von Kirchenräumen

In Österreich waren per se alle kirchlichen Bauten unter Denkmalschutz gestellt. Jede Änderung bedurfte einer behördlichen Genehmigung.²⁵¹ Diese Regelung, die sich auch auf Denkmale bezog, die sich im öffentlichen Eigentum (Bund, Land ...) befanden, galt bis zum 31. Dez. 2009, dann trat eine Novelle in Kraft (BGBl.I Nr. 170/1999), die eine Liste von unter Denkmalschutz stehenden Objekten anführte. Alle anderen Denkmale können per Verordnung unter die Bestimmungen gestellt werden. Auf bereits unter Denkmalschutz stehende Denkmale können die EigentümerInnen ein nachprüfendes Feststellungsverfahren beantragen. Die Tatsache der Unterschutzstellung wird im Grundbuch eingetragen.²⁵² Diese Neuregelung bringt für die kirchlichen Denkmale durch die genaue Definition der schützenswerten Objekte den Vorteil der Transparenz, führt gleichzeitig aber auch dazu, dass für neu errichtete Gebäude der Schutz eigens beantragt werden muss.

Der § 1 des Denkmalschutzgesetzes führt unter „Begriffsbestimmungen“ an, dass Erhaltung die Bewahrung vor Zerstörung, Veränderung oder Verbringung ins Ausland bedeutet – daher steht die Veränderung des Kirchenraumes und dessen Ausstattung grundsätzlich im Konflikt zu dem wichtigen Ziel der Bewahrung des Bestandes.

Die Erhaltung wird dabei in einem größeren Zusammenhang gesehen:

„Die Erhaltung liegt dann im öffentlichen Interesse, wenn es sich bei dem Denkmal aus überregionaler oder vorerst auch nur regionaler (lokaler) Sicht um Kulturgut handelt, dessen Verlust eine Beeinträchtigung des österreichischen Kulturgutbestandes in seiner Gesamtsicht hinsichtlich Qualität sowie ausreichender Vielzahl, Vielfalt und Verteilung bedeuten würde.“²⁵³

Eine Ausnahmemöglichkeit von der generellen Unterschutzstellung der kirchlichen Denkmale könnte im § 2 des Denkmalschutzgesetzes gesehen werden, wo gewisse Teile der Ausstattung angeführt werden, die geringeren Schutz genießen.

²⁵¹ Denkmalschutzgesetz 1999

²⁵² vgl. URL:<http://www.bda.at/downloads>, (6.2. 2010)

²⁵³ Denkmalschutzgesetz 1999, § 1, Abs. 2.

„Die Vermutung [der Unterschützstellung] gilt nicht für Gebrauchsgegenstände, die in größerer Menge industriell oder handwerklich hergestellt wurden und weniger als 100 Jahre alt sind [...] es sei denn, es handelt sich um mitgeschützte Bestandteile oder Zubehör im Sinne des § 1 Abs. 9 eines unter Denkmalschutz stehenden Objekts.“²⁵⁴

Eine weitere Ausnahmeregelung kann in der 1978 dem Denkmalschutzgesetz angefügten Regelung der Umgestaltung von Kirchenräumen aus „zwingender liturgischer Notwendigkeit“ gesehen werden, sie bildet ein Novum im Umgang mit kirchlichen Kunstgütern und ist im § 5 „Bewilligung der Zerstörung oder Veränderung von Denkmälern. Denkmalschutzaufhebungsverfahren“ geregelt.

„Unbeschadet der sonstigen Bestimmungen dieses Paragraphen ist dem Antrag auf Veränderung eines dem Gottesdienst gewidmeten Denkmals (samt zugehöriger Nebenobjekte) einer gesetzlich anerkannten Kirche oder Religionsgesellschaft einschließlich ihrer Einrichtungen auf jeden Fall so weit stattzugeben, als die Veränderung für die Abhaltung des Gottesdienstes und der Teilnahme der Gläubigen daran nach den zwingenden oder zumindest allgemein angewandten liturgischen Vorschriften der gesetzlich anerkannten Kirche oder Religionsgesellschaft notwendig ist.“²⁵⁵

Diese zwingende Notwendigkeit muss auf Verlangen, von der Oberbehörde der betreffenden Religionsgesellschaft begründet, nachgewiesen werden.

Diese Ergänzung des Denkmalschutzgesetzes bezieht sich auf alle gesetzlich anerkannten Kirchen, ist aber sicher als Reaktion auf die liturgische Erneuerung der katholischen Kirche zu verstehen, die ab den 1960er Jahren umfangreiche Änderungen in den Kirchenräumen mit sich brachte. Vonseiten des Denkmalschutzes ergibt sich ein Dilemma zwischen der Erhaltung von historisch gewachsenen Räumen mit wertvollem Inventar, das als Ensemble zu schützen wäre, und den neuen liturgischen Praktiken, denen diese Räume manchmal fast im Weg zu stehen scheinen. Die Bedenken des Denkmalschutzes fasst Gebhard Klötzl 1992 zusammen:

“Es genügt schon, wenn man ein wenig durch die Lande fährt [...]. Man trifft dabei immer wieder auf Altarraumgestaltungen, die einem schon beim ersten Anblick Unbehagen verursachen: Störungen der Raumharmonie durch Brüche in den ursprünglichen Linienführungen, unverträgliche Verdoppelungen des Raummittelpunktes, Kahlschläge (durch Entfernung von Kommuniongittern, Kanzeln). [...] Manchen Kirchenräumen hat der nachkonziliare Umbaudrang wahrlich das Genick gebrochen.“²⁵⁶

Die größte Schwierigkeit sieht Klötzl nicht in der Aufstellung des Ambos oder der Sessio, da beides reversibel installiert werden kann und leicht im alten Altarraum unterzubringen

²⁵⁴ Denkmalschutzgesetz 1999, § 2, Abs. 1.

²⁵⁵ Denkmalschutzgesetz 1999, § 5, Abs. 4.

²⁵⁶ Klötzl 1992, S. 39.

ist, sondern in der Aufstellung eines Altares, der die Zelebration versus populi ermöglicht. In manchen Fällen gibt Klötzl zu bedenken, sei diese aus denkmalschützerischen Überlegungen kaum möglich, und da die Errichtung von Volksaltären auch als „Wunschzielbestimmung“²⁵⁷ der liturgischen Vorschriften verstanden werden kann, ist die „zwingende Notwendigkeit“ nicht gegeben. Aus den kirchlichen Texten kann daher aus dieser Sicht kein Rechtsanspruch abgeleitet werden.

Gebhard Klötzl vertritt den Standpunkt des Historikers und Denkmalpflegers, der den kirchlichen Innenraum auch als Zeitdokument sieht, die Aufstellung von Volksaltären sieht er auch in weiterer Zukunft als Gefahr für die historische Ausstattung – museal gewordene Kunstwerke wie Kanzeln und Hochaltäre können, da heute funktionslos geworden, überhaupt in ihrer Existenz bedroht sein. „Die beste Strategie dagegen wäre wohl, den historischen Raum und seine Ausstattung als authentische Szenerie zu bewahren, indem man historisch wertvolle Altäre nicht rundum einfach stilllegt, sondern weiterbenützt, um ihre Erhaltung und Pflege auch langfristig zu gewährleisten.“²⁵⁸ Gegen diese Forderung des engagierten Denkmalschützers stehen die liturgische Praxis der meisten Pfarrgemeinden und die inzwischen lieb gewonnenen erneuerten Riten und auch das Verständnis der Liturgie als dynamischen, in Entwicklung stehenden Prozess. Staatliche Gesetzgebung sollte, so sieht diese von Theologen vorgetragene Argumentation vor, sich nicht auf Aufsichtsrechte zurückziehen, sondern die wandelnden kultischen Bestimmungen als Zielsetzung betrachten.²⁵⁹

Das grundsätzliche Dilemma von Denkmalschutz und liturgischer Neuorientierung lässt sich nicht grosso modo lösen, es kann nur im Einzelfall nach einem Kompromiss gesucht werden, der auch die Auflage der Reversibilität der Neugestaltung vorsehen kann und damit eine endgültige Umgestaltung auf Dauer beeinsprucht.²⁶⁰

Der in dieser Arbeit behandelte Zeitraum (ab 1945) spiegelt auch die Entwicklung des Denkmalschutzgedankens wider. Kurz nach dem Krieg mussten zerstörte oder schwerbeschädigte Artefakte gesichert und wiederhergestellt werden, dabei wurden, aus der Not heraus, manche heute als erhaltenswert angesehene bauliche Denkmäler und Ausstattungsstücke auch geopfert. Für Grundsatzdiskussionen hatte man wenig Zeit.

„Eins der Leitmotive war damals wie heute die Frage, was alles, in welcher Weise und für wen zum Denkmal werden kann. Im Grunde werden aber erst heute aus der prinzipiellen Entgrenzung des Denkmalbegriffes von damals weitreichende

²⁵⁷ Klötzl führt die Instruktion „Inter Oecumenici“ von 1965 und die Einführung in das Allgemeine Messbuch an, vgl. Klötzl 1992, S. 40 – 41.

²⁵⁸ Klötzl 1992, S. 43.

²⁵⁹ vgl. Potz 1996, S. 170.

²⁶⁰ Als Beispiel in der Erzdiözese Wien wäre die Umgestaltung der Pfarrkirche Korneuburg anzuführen.

praktische Konsequenzen gezogen. Die Bedeutung der Verluste durch Krieg und Wiederaufbau wurde erst gegen 1960 allmählich in ihrer ganzen Tragweite bewußt.²⁶¹

Ein Blick in die Geschichte zeigt, dass die katholische Kirche sich schon verhältnismäßig früh um den Schutz historischer Artefakte bemühte. Besonders zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurden wichtige Schritte gesetzt: Die päpstlichen Museen begannen gezielt zu sammeln, Papst Paul III. veröffentlichte ein bemerkenswertes Breve am 28. Nov. 1534.²⁶² Diese Bestrebungen sicherten punktuell bedeutende Kunstwerke, hatten aber keine flächendeckenden Auswirkungen. Das kirchliche Gesetzbuch von 1820, der Codex juris canonici (CIC) regelte auch die kirchliche Kunst- und Denkmalpflege. Dass kirchlicher, wie auch der ab dem 19. Jahrhundert einsetzende, staatliche Denkmalschutz von Zeitströmungen und „Moden“ abhängig war, zeigen die Umbrüche in der Stilgeschichte. Das 19. Jahrhundert und der Beginn des 20. Jahrhunderts war geprägt von rigiden Vorstellungen des zu schützenden Gutes, das nach bestem Wissen und Gewissen in den sogenannten Originalzustand versetzt werden sollte; purifiziert im Sinn der „Stilreinheit“ wurden besonders gotische Kirchenräume, die barocken Hochaltäre mussten oft neugotischen Schnitzaltären weichen. So formulierte der französische Architekt und prominente „Denkmalschützer“ der französischen Kathedralgotik Eugène Viollet-le-Duc seine Definition des Begriffes „Restaurierung“:

„Ein Gebäude restaurieren, das heißt nicht, es zu unterhalten (entretenir), es zu reparieren oder zu erneuern (réparer, refaire), es bedeutet vielmehr es in einen Zustand der Vollständigkeit zurückzusetzen, der möglicherweise nie zuvor existiert hat (rétablir dans un état, qui peut n'avoir jamais existé).“²⁶³

So spiegelt das restaurierte Bauwerk weniger den ursprünglichen Bauzustand wider als die Phantasie des Restaurators, bei Viollet-le-Duc, der als hochgepriesener Fachmann für französische Kathedralgotik galt, geriet die Restaurierung zunehmend zur Rekonstruktion.

„Je mehr Viollet-le-Duc die mittelalterliche Baukunst erforscht und begriffen hatte, desto mehr fühlte er sich souverän gegenüber dem ihm anvertrauten Denkmal. So wurden Dekorationen zugefügt, wo der Bau zu schlicht schien, Unvollendetes ergänzt, Unregelmäßigkeiten ausgeglichen [...]. Der Architekt fühlte sich berufen, in die alte Bausubstanz einzugreifen und sie gegebenenfalls zu >verbessern<, weil er

²⁶¹ Huse 1984, S. 211.

²⁶² Wichtige, wenn auch nicht systematische Denkmalschutzmaßnahmen wurden auch schon 1462 in der Bulle „Cum aliam nostram urbem“ von Papst Pius II. und der Bulle „Cum Patrum pvida sanctorum“ von Papst Sixtus IV 1474 angeordnet, vgl. Dietrich 2013, S. 27.

²⁶³ zitiert nach Baur 1994

selbst am besten zu wissen glaubte, wie die mittelalterliche Architektur auszusehen habe.“²⁶⁴

Dieser Auffassung von Denkmalpflege standen die Begründer des modernen Denkmalschutzes, allen voran Georg Dehio und Alois Riegl, mehr als skeptisch gegenüber. Dehio setzte den Begriff der „Konservierung“ dem der „Restaurierung“ entgegen und trat für die Wertschätzung des gewordenen historischen Zustandes ein.

Die Kategorien für den Begriff des Denkmals und dessen Erhaltung, die Alois Riegl formuliert hatte und auch in das österreichische Denkmalschutzgesetz von 1923 eingeflossen sind, behielten bis heute ihre Gültigkeit. Riegl unterschied zwischen den Erinnerungswerten (dem Alterswert und dem historischen Wert) und den Gegenwartswerten (hier unterscheidet er zwischen dem Gebrauchswert und dem Kunstwert mit den Unterteilungen Neuheitswert und relativer Kunstwert).²⁶⁵ Besonders die Kategorie der Gegenwartswerte lässt sich auf die Umgestaltung der Kirchenräume anwenden. Der Gebrauchswert, der dem Denkmal einen Nutzen abverlangt, sichert nach Riegl dessen Erhaltung am besten. Die Nutzung historischer Räume und Ausstattungen steht dabei durchaus im Konflikt mit dem Alterswert, der die möglichst authentische Erhaltung der Denkmäler verlangt. Dieser Konflikt zeigt sich immer wieder in den Auseinandersetzungen um die Kirchenräume, aber schon Riegl sieht im Sinne des Gebrauchswertes Konzessionen vor.²⁶⁶

Ein spätes Aufflammen der Vorstellungen von Stilreinheit, wie sie Eugène Viollet-le-Duc vorlegte, könnte man in den Purifizierungen der Kirchenräume im Zuge der Umgestaltungen der 70er Jahre sehen. Vor allem neugotische Inventare mussten weichen, Josef Mantler sieht hier eine späte Resonanz der abfälligen Bemerkungen Max Dvoraks über den Historismus.²⁶⁷ Heute versucht man eher das historische Inventar und die neuen Ergänzungen zusammenzuführen. Die Ensemblewirkung des Kirchenraumes spielt bei diesen Überlegungen eine große Rolle. So meint Bernd Euler-Rolle:

„Wenn es um Bereicherung des Bestehenden und weitere Sinnschichten gehen soll, wird dies nur einer integrativen und reflexiven Moderne gelingen, die sich ihrer eigenen historischen Position im Ablauf der Geschichte bewusst ist. Dies bedeutet, dass sich moderne Kunst im historischen Rahmen mit dem Gegebenen auseinandersetzt und darauf reagiert, ohne die natürliche Reihenfolge von Alt und Neu auf den Kopf zu stellen.“²⁶⁸

²⁶⁴ Hubel 2006, S. 51.

²⁶⁵ nach Hubel 2006, S. 78.

²⁶⁶ vgl. Hubel 2006, S. 81 – 82.

²⁶⁷ vgl. Mantler 1995, S. 74.

²⁶⁸ Euler-Rolle 2010, S. 32.

Die Werte, die Riegl formuliert hat, stehen manchmal in Konkurrenz; während der „historische Wert“ auf die Entfernung aller späteren Zufügungen drängt, begreift der Alterswert das Denkmal als geschichtlich gewachsenes Ganzes, das in seinem Werden ernst genommen werden sollte.²⁶⁹ Für die Umgestaltungen von Kirchenräumen sollte auch der „Relative Kunstwert“ Riegls mahndend zu denken geben. In dieser Kategorie erinnerte Riegl daran, dass Kunstwerke und –stile dem Zeitgeschmack unterliegen, dieser aber nicht alleiniges Kriterium der Denkmalpflege sein könne. Vor einer eifertigen Bewertung des Kunstwerkes warnt auch Achim Hubel:

„Bewertet man den künstlerischen Anspruch eines Denkmals als negativ, hält es für misslungen oder für ‚Kitsch‘, muss man sich die Relativität der Begriffe klar machen. Die empfundene Hässlichkeit eines Denkmals kann subjektiv und zeitgebunden sein. Sie berechtigt nicht dazu, dem Denkmal jeden Kunstwert abzuspochen, berechtigt erst recht nicht zu Eingriffen aus geschmacklichen Urteilen heraus. Folgerichtig darf die ästhetische Ablehnung nie als Argument für die Zerstörung oder Beeinträchtigung eines Denkmals verwandt werden.“²⁷⁰

Die Umgestaltung von Kirchenräumen könnte nach dem Rieglschen Einteilungsschema als Hinzufügung einer weiteren historischen Schicht im Sinne des historischen Wertes verstanden werden. Diese „Schicht“ hat einen hohen Gebrauchswert, ist aber im Sinn des Neuigkeitswertes, der meist dem Alterswert nachgereiht wird, am ehesten dem Verlust preisgegeben.

Die Entscheidung für die Art der Umgestaltung fällt oft aufgrund einer Bestandserhebung, die dann zu einer Auswahl der schützenswerten Raumbestandteile und Inventare führten, auch die Art der Farbgebung stützt sich oft auf den historischen Befund, der wiederum kritisch zu hinterfragen ist, da dieser zwar objektiv auflistet, aber doch auch nach subjektiven Kriterien beurteilt wird.

„Man spricht oft pauschal von einer ‚Raumfassung nach Befund‘, was zumindest irreführend klingt. In Wirklichkeit wird aus der Fülle der Befunde ein besonders charakteristischer und für das Baudenkmal prägender Befund ausgewählt. Mit dieser ebenso notwendigen wie selbstverständlichen Wahl wird aus den quantitativwertfrei ermittelten Befunden eine qualitative Setzung, die das Instrument Dokumentation hinter sich lässt. Natürlich sollte dies eine Setzung sein, die vom Denkmal selbst gleichsam als Signal ausgeht, und doch wird es immer eine Entscheidung des Denkmalpflegers bleiben.“²⁷¹

Christan Baur bezeichnet in seinem provokant formulierten Artikel das Bemühen um scheinbare Objektivität der Denkmalpflege als charakteristische Zeiterscheinung und erinnert daran, dass die notwendige Entscheidung für eine bestimmte Art der

²⁶⁹ vgl. Hubel 2006, S. 83.

²⁷⁰ Hubel 2006, S. 84.

²⁷¹ Baur 1994, S. 22.

Renovierung das Kunstwerk möglicherweise im Sinn von Violett-le-Duc in einem Zustand präsentiert, der vorher so nie existiert hat.²⁷² Umgelegt auf die hier behandelte Frage nach der Neuordnung von Kirchenräumen könnte man folgern, dass diese, wie jede Renovierung, einen zuvor nicht gekannten neuen Zustand eines historisch gewachsenen Artefaktes darstellt, der aber doch seine Berechtigung hat.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Neugestaltung von Kirchen den kirchlichen und staatlichen Denkmalschutz in ein vielfältiges Spannungsfeld der Wertigkeiten und Gewichtungen der verschiedensten Interessen stellt, wie die Fragen nach der Erhaltung und Renovierung (wenn ja, in welchem historisch erhobenen Zustand), der Entfernung zugunsten neuer Elemente, nach ästhetischen Überlegungen und die Frage nach der Gestaltung des neuen Inventars (hier steht die stilistische Angleichung der Möglichkeit der bewusst kontrastreichen Formensprache gegenüber). Die Entscheidungen müssen im Einzelfall getroffen werden und führen manchmal auch zu Kompromissen, die nicht immer als restlos geglückt bezeichnet werden können.

„Das Leben kann und soll in der liturgisch verwendeten Kirche nicht behindert werden und die bekannte These, daß sie kein Museum sei, ist zwar trivial, aber nichtsdestoweniger einsichtig. Ebenso ist klar, daß kirchliche und staatliche Denkmalpflege nicht immer deckungsgleich sein können. Analysierendes Gespräch und auch Auseinandersetzung sind im konkreten Fall notwendig. Je bedeutender das Denkmal, umso mehr Konzession muß im Interesse der Denkmalpflege vom kirchlichen Gesprächspartner gefordert werden.“²⁷³

²⁷² vgl. Baur 1994, S. 23.

²⁷³ Wibiral 1975, S. 138 – 139, S. 139.

5. Die Umgestaltungen in der Erzdiözese Wien seit 1945 - Übersicht

Ein Verzeichnis über die wichtigsten durch Künstler bzw. Architekten betreuten Umgestaltungsprojekte und die Errichtung von Volksaltären in der Erzdiözese Wien zu erarbeiten war eines der Anliegen dieser Arbeit. Leider konnte dies nur zum Teil in die Tat umgesetzt werden, da die Quellenlage nicht ausreichend war. Da es kein veröffentlichtes Verzeichnis dieser Art gibt, soll die erarbeitete Übersicht trotz ihrer Unvollständigkeit auf den folgenden Seiten in tabellarischer Form einen Einblick in die Umgestaltungsmaßnahmen geben.

Das Verzeichnis wurde mit folgenden Hilfsmitteln und Informationen erarbeitet:

- Sichtung der „Wiener Kirchenzeitung“ (jetzt „Der Sonntag“) ab 1945
- Informationen des Bauamtes
- Internetrecherchen und
- anderweitig zugetragenen Hinweisen (Auskünfte von Pfarrkanzleien u.ä.).

Baujahr	Objekt	Künstler/Architekt
1957	Pfarrkirche „Maria, der Königin des Hochheiligen Rosenkranzes „Rosenkranzkirche“ Hetzendorf, Wien XII. Bez.; Umgestaltung	arbeitsgruppe 4 (Friedrich Kurrent, Johannes Spalt, Wilhelm Holzbauer, Otto Leitner bis 1953)
1960	Basilika „Unserer Lieben Frau zu den Schotten“, Neugestaltung der Krypta, Wien I. Bez.	Robert Kramreiter/ Rudolf Szyszkovits
1965	Pfarrkirche „Hl. Anna“, Oberfellabrunn, Bez. Hollabrunn NÖ; Altarraumgestaltung	
1965	„St. Stephan“, Wien I. Bez.; provisorische Altarraumgestaltung	
1966	„Herz-Jesu-Sühnekirche“, Wien Hernals XVII. Bez.; Volksaltar	
1966	Pfarrkirche „St. Josef ob der Laimgrube“, Wien VI. Bez.; Volksaltar	
1967	Pfarrkirche „Hll. Philippus u. Jakobus“, Hainburg a. d. Donau, Bez. Bruck an der Leitha NÖ; Volksaltar	Erwin Plevan
1967	Pfarrkirche „Mariä Himmelfahrt“ Berndorf, Bez. Baden NÖ; Innenraumgestaltung, Volksaltar	Franz Drapela
1967	Pfarrkirche „St. Martin“, Siebenhirten, Wien XXIII. Bez.; Volksaltar	Anton Hraba
1967	Pfarrkirche „Hl. Ägidius“ Korneuburg, Bez. Korneuburg NÖ; Umgestaltung	Otto Nobis
1968	Pfarrkirche „Hl. Kreuz“ Hohenruppersdorf, Bez. Gänserndorf NÖ; Volksaltar	

1968	Pfarrkirche „Hl. Antonius v. Padua“ Obersdorf, Bez. Mistelbach NÖ; Erweiterungsbau	Altar: Hermann Bauch
1969	Pfarrkirche „Allerheiligste Dreifaltigkeit“ Großharras, Bez. Mistelbach NÖ; Volksaltar	
1969	Pfarrkirche „Allerheiligste Dreifaltigkeit“ Hundsheim, Bez. Bruck a. d. Leitha NÖ; Volksaltar	
1971	Pfarrkirche „St. Severin“, Wien XVIII. Bez.; Volksaltar	
1972	Pfarrkirche „St. Barbara u. Agatha“ Pirawarth, Bez. Gänserndorf NÖ; Volksaltar	
1972	Pfarrkirche „Zu den heiligen Aposteln“, Wien X. Bez.; Altarraumumgestaltung	
1973	Pfarrkirche „St. Josef“, Wien II. Bez. Volksaltar	
1973	„St. Stephan“, Wien I. Bez.; Altarraumumgestaltung	Kurt Stögerer, Dombaumeister
1974	Pfarrkirche „St. Stephan“ Stockerau, Bez. Korneuburg NÖ; Altarraumumgestaltung	
1974	Pfarrkirche Gießhübl, Bez. Mödling NÖ; Altarraumgestaltung	Erwin Plevan
1974	Pfarrkirche „St. Kunigund“ Wultendorf bei Laa, Bez. Mistelbach NÖ; Altarraumgestaltung	
1976	Pfarrkirche „Hl. Kreuz“ Hohenrappersdorf, Bez. Gänserndorf NÖ; Altarraum	

1976	Pfarrkirche „Hl. Kunigunde“ Brunn a. Gebirge, Bez. Mödling NÖ; Volksaltar	Hans Petermaier
1977	Pfarrkirche „Unsere liebe Frau“ Kleinschweinbarth, Bez. Mistelbach NÖ; Volksaltar	
1978	Rektoratskirche „St. Ruprecht“, Wien I. Bez.; Innenraumgestaltung, Altarraumgestaltung	
1978	Pfarrkirche „Unsere liebe Frau Mariä Geburt“ Schöngrabern, Bez. Hollabrunn NÖ; Apsisneugestaltung	
1980	Pfarrkirche „Hl. Georg“, Wien Kagran XXII. Bez.; Innenraumgestaltung	
1980	Pfarrkirche „Hll. Jungfrau und Margaretha“ Schrack, Bez. Mistelbach NÖ; Volksaltar	
1980	Pfarrkirche „Hl. Elisabeth“, Wien IV. Bez.; Altarraumgestaltung	Marie-Cecile Boog
1980	Klosterkirche „St. Gabriel“ Mödling, Bez. Mödling NÖ; Altarraumgestaltung	Heimo Widmann
1981	Pfarrkirche „St. Antonius“, Wien X. Bez.; Volksaltar	
1983	Pfarrkirche „St. Othmar“ Mödling, Bez. Mödling NÖ; Altarraumgestaltung	Hubert Wilfan
1983	Pfarrkirche „Hl. Martin“ Ottenthal, Bez. Mistelbach NÖ; Volksaltar	
1983	Pfarrkirche „St. Nikolaus“ Velm, Bez. Wien-Umgebung NÖ; Volksaltar	Erwin Plevan
1984	Pfarrkirche „Hl. Laurentius“ Königsbrunn a. Wagram, Bez. Tulln NÖ; Volksaltar	

1985	Pfarrkirche „St. Brigitta“ Wien XX. Bez.; Altarraumgestaltung	Erwin Plevan
1985	Pfarrkirche „St. Peter und Paulus“ Wimpassing/ Schwarzatal, Bez. Neunkirchen NÖ; Volksaltar	Richard Meier
1985	Klosterkirche der Barmherzigen Brüder „Hl. Johannes“, Wien II. Bez.; Volksaltar	
1986	Pfarrkirche „Hl. Ägidius“ Feuersbrunn, Bez. Tulln NÖ; Volksaltar	
1986	Pfarrkirche „Hl. Elisabeth“ Ginzersdorf, Bez. Mistelbach NÖ; Volksaltar	
1986	Filialkirche „Zur Kreuzerhöhung“ Landegg, Bez. Baden NÖ; Volksaltar	
1986	Pfarrkirche „St. Veit“ Drasenhofen, Bez. Mistelbach NÖ; Altarraumgestaltung	
1986	Spitalskirche „Hl. Ägidius“ Mödling, Bez. Mödling NÖ; Volksaltar	
1986	Pfarrkirche „Hl. Martin“ Oberthern, Bez. Hollabrunn NÖ; Volksaltar	
1986	Pfarrkirche „St. Leonhard“ Unterolberndorf, Bez. Mistelbach NÖ; Volksaltar	
1987	Pfarrkirche „Zum Hl. Geist“, Schmelz, Wien XVI. Bez.; Altarraumgestaltung	
1987	Pfarrkirche „Unser Lieben Frau im Ellend“ Maria Ellend, Bez. Bruck a. d. Leitha NÖ; Volksaltar	
1987	Pfarrkirche „St. Josef“ Eßling, Wien XXII. Bez.; Neugestaltung	Dieter Kajaba

1987	Pfarrkirche „Zum Hl. Kreuz“ Grinzing, Wien XIX. Bez.; Volksaltar u. Ambo	Günther Kraus
1987	Pfarrkirche „St. Josef“ Weinhaus, Wien XVIII. Bez.; Neugestaltung	
1988	Pfarrkirche „Hl. Vitus“ Puchberg am Schneeberg, Bez. Neunkirchen NÖ; Altarraumgestaltung	
1988	Pfarrkirche „Hl. Georg“ Himberg, Bez. Wien-Umgebung NÖ; Volksaltar	
1988	Pfarrkirche „Maria am Siege“, Wien XV. Bez.; Volksaltar	
1989	Pfarrkirche „St. Nikolaus“ Wildungsmauer, Bez. Bruck a. d. Leitha NÖ; Volksaltar	
1989	Pfarrkirche „St. Paul“, Wien Döbling XIX. Bez.; Altarraum und Taufbecken	
1989	„St. Stephan“ Wien I. Bez.; Altarraumneugestaltung	
1990	Pfarrkirche „St. Peter am Moos“ Muthmannsdorf, Bez. Wiener Neustadt-Land NÖ; Altarraumgestaltung	Heinz Ebner
1990	Pfarr- und Wallfahrtskirche Maria Roggendorf, Bez. Hollabrunn NÖ; Volksaltar	
1990	Engelbert-Dollfuß-Kapelle Dreistetten, Bez. Wr. Neustadt Land NÖ; Innengestaltung	
1990	Pfarrkirche „Hl. Josef d. Arbeiter“ Winzendorf, Bez. Wr. Neustadt-Land NÖ; Neubau	Karl und Eva Mang
1990	Pfarrkirche „Hl. Johannes d. Täufer“ Arbesthal, Bez. Bruck a. d. Leitha NÖ; Volksaltar	

1991	Pfarrkirche „Dreimal wunderbare Mutter Gottes“ Wien III. Bezirk; Volksaltar	
1992	Klosterkirche der Barmherzigen Brüder, Wien II. Bez.; Volksaltar	
1992	Pfarrkirche „St. Martin“ Ernstbrunn, Bez. Korneuburg NÖ; Altarraumgestaltung	Gerhard Kohlbauer
1993	Pfarrkirche „St. Nikolaus“ Herrleis, Bez. Mistelbach NÖ; Altarraumgestaltung	Erwin Plevan
1993	Pfarrkirche „St. Othmar/ Weißgerbern“, Wien III. Bez.; Altarraumgestaltung	Erwin Plevan
1993	Landespensionistenheim Mödling; Bez. Mödling NÖ; Altarraumgestaltung	Brigitte Kowanz
1994	Pfarrkirche „Hll. Wolfgang und Katharina“ Ziersdorf, Bez. Hollabrunn NÖ; Zubau	
1994	Pfarr- und Klosterkirche „Unserer Lieben Frau zu den Schotten“ Wien I. Bez.; Altarraumgestaltung	
1994	Pfarrkirche „St. Nikolaus“ Lanzenkirchen, Bez. Wr. Neustadt-Land NÖ; liturgische Orte	Josef Strohmaier
1996	Pfarrkirche „Zu den Sieben Zufluchten“ Altlerchenfeld, Wien VII. Bez.; Volksaltar	Pf. Benedykt Cierzniak
1996	Pfarrkirche „St. Bartholomäus“ Schwarzenbach, Bez. Wiener Neustadt-Land NÖ; liturgische Orte	Thomas Resetarits
1996	Pfarrkirche „Hll. Magdalena und Rupert“ Scheiblingkirchen, Bez. Neunkirchen NÖ	
1997	Kalasantinerkirche, Wien XV. Bez.; Apsiswand und Altarraumgestaltung	Thomas Resetarits

1997	Pfarrkirche „Hll. Petrus und Paulus“ Pfaffstätten, Bez. Baden NÖ; Altarraumgestaltung	Johannes Höfinger
1997	Pfarrkirche „St. Ulrich“ Wien VII. Bez.; Volksaltar	
1998	Pfarrkirche „Zur Hl. Familie“ Neuottakring, Wien XVI. Bez.; Volksaltar	
1998	Pfarrkirche „St. Ulrich“ Erlach, Bez. Wr. Neustadt-Land NÖ; Altarraumgestaltung	Heinz Ebner
1998	Wallfahrtskirche „Mariä Himmelfahrt“ Klein-Mariazell, Bez. Baden NÖ; Krypta	Johannes Höfinger
1998	Pfarrkirche „St. Laurentius“ Hochwolkersdorf, Bez. Wr. Neustadt-Land NÖ; Volksaltar	
1999	Pfarrkirche „Maria Loretto“ Wien Jedlesee XXI. Bez.; Altarraumgestaltung	Joachim Hoffmann
1999	Pfarrkirche „St. Leonhard“ Oberstinkenbrunn, Bez. Hollabrunn NÖ; Volksaltar	
1999	Franziskanerkirche Wien I. Bez., Franziskuskapelle Neugestaltung	Oskar Höfinger
1999	Pfarrkirche „Maria Schutz“ Großenzersdorf, Bez. Gänserndorf NÖ; Volksaltar	
1999	Großrußbach Bildungshaus Kapelle, Bez. Korneuburg NÖ; Neugestaltung	Wolfgang Hochmeister
1999	Pfarrkirche „St. Martin“ Aspern, Wien XXII. Bez.; Zubau	Franz Claudius Demblin
2000	Pfarrkirche „Hll. Barbara und Agatha“ Pirawarth, Bez. Gänserndorf NÖ; Volksaltar	Walfried Huber

2000	Pfarrkirche „St. Bartholomäus“ Kalvarienbergkirche, Wien XVII. Bez.; Umgestaltung	
2000	Pfarrkirche „St. Peter und Paul“ Gramatneusiedl, Bez. Wien-Umgebung NÖ; Volksaltar	
2000	Filialkirche Senning, Bez. Korneuburg NÖ	
2000	Pfarrkirche „Hl. Bartholomäus“ Unterwaltersdorf, Bez. Baden NÖ; Liturgische Orte	Sepp Moosmann
2000	Pfarrkirche „Hl. Johannes d. Täufer“ Gnadendorf (Pfarre Gaubitsch), Bez. Mistelbach NÖ; Altarraumgestaltung	
2000	Pfarrkirche „Hl. Herz Jesu“ Wolfsgraben, Bez. Wien-Umgebung NÖ; Altarraumgestaltung	
2000	Kapelle Schalladorf, Bez. Hollabrunn NÖ; Altarraumgestaltung	
2000/01	Luegerkirche „Zum Hl. Karl Borromäus“, Wien XI. Bez.; Renovierung und Altarraumgestaltung	Manfred Wehdorn/ Oskar Höfinger
2001	Pfarrkirche „St. Gertrud“, Wien XVIII. Bez.; Altarraumgestaltung	Heinz Ebner/ Johann Traupmann
2001	Pfarrkirche „St. Antonius v. Padua“ Manhartsbrunn, Bez. Mistelbach NÖ; Altarraumgestaltung	
2001	Kapelle St. Anna Steinbach (Pfarre Ernstbrunn), Bez. Korneuburg NÖ; Altarraumgestaltung	
2001	Pfarrkirche „Maria Schnee“ Wr. Neudorf, Bez. Mödling NÖ; Altarraumgestaltung	
2001	Pfarrkirche „Hll. Petrus und Paulus“ Unterstinkenbrunn, Bez. Mistelbach NÖ; Altarraumgestaltung	Oskar Höfinger

2001	Pfarrkirche „St. Maria und Josef“ Föhrenau, Bez. Neunkirchen NÖ: Volksaltar	
2002	Pfarrkirche „Unbeflecktes Herz Mariae“ Wimpassing im Schwarzatal, Bez. Neunkirchen NÖ; Volksaltar	
2002	Pfarrkirche „Erlöserkirche“ Endresstrasse Wien XXIII. Bez.; Altarraumgestaltung	Otto Lorenz
2002	Garnisonskirche „Zum Hl. Kreuz“ Garnisonskirche, Wien VII. Bez.; Liturgische Orte	Alfred Sammer
2002	Pfarrkirche „Zum göttlichen Heiland“ Votivkirche, Wien IX. Bez.; Altarraumgestaltung	Wolfgang Zehetner
2002	Pfarrkirche „St. Peter und Paul“, Kaiserebersdorf, Wien XI. Bez.; Altarraumgestaltung	Geiswinkler&Geiswinkler (Kinayah Geiswinkler- Aziz; Markus Geiswinkler)
2002	Pfarrkirche „Maria Zuflucht der Sünder“ Ober St. Veit, Wien XIII. Bez.; Liturgische Orte	Karl Kriebel
2002	Pfarr- und Klosterkirche „Allerheiligste Dreifaltigkeit“ Neukloster Wr. Neustadt, NÖ; Altarraumgestaltung	Oskar Höfinger
2003	Pfarrkirche „Maria Namen“ Sulz, Bez. Mödling NÖ; Altarraumgestaltung	
2003	Pfarr- und Klosterkirche „St. Augustin“, Wien I. Bez.; Altarraumgestaltung	Johannes Höfinger
2003	Rektoratskirche St. Anna, Wien I. Bez.; Altarraumgestaltung	Marc Tesar
2003	Pfarrkirche „St. Philippus und Jakobus“ Deutsch-Brodersdorf, Bez. Baden NÖ; Altarraumgestaltung	
2003	Pfarrkirche „Hl. Stephan“ Nappersdorf, Bez. Hollabrunn NÖ; Altarraumgestaltung	Johannes Höfinger

2003	Pfarrkirche „Hl. Nikolaus“ Wolfpassing, Bez. Mistelbach NÖ; Altarraumgestaltung	Georg Marterer
2003	Filialkirche „Hl. Laurentius“ Füllersdorf (Pfarre Großmugl), Bez. Korneuburg NÖ; Volksaltar	
2003	Pfarrkirche „St. Laurentius“ Achau, Bez. Mödling NÖ; Altarraumgestaltung	
2003	Pfarrkirche „St. Leonhard“ Schönkirchen, Bez. Gänserndorf NÖ; Altarraumgestaltung	Joachim Hoffmann
2003	Pfarrkirche „Hl. Markus“ Leobendorf, Bez. Korneuburg NÖ; Altarraumgestaltung	Heinz Ebner
2003	Pfarrkirche „St. Andreas“ Schönau a. d. Triesting, Bez. Baden NÖ; Altarraumgestaltung	Tobias Kammerer
2004	Pfarrkirche „St. Vitus“ Edlitz, Bez. Neunkirchen NÖ; Altarraumgestaltung	Thomas Hessler
2004	Pfarr- und Klosterkirche „Unserer Lieben Frau zu den Schotten“ Wien I. Bez., Altarraumgestaltung	
2004	Pfarrkirche „Hl. Helena“ Rabensburg (Dek. Ziersdorf), Bez. Mistelbach NÖ; Volksaltar	
2004	Pfarrkirche „Hl. Andreas“ Grafenwörth, Bez. Tulln NÖ; Altarraumgestaltung	Joachim Hoffmann
2005	Kalasantinerkirche „St. Josef“, Wien XIV. Bez.; Altarraumgestaltung	Thomas Resetarits
2005	Pfarrkirche „St. Michael“ Fischamend, Bez. Wien-Umgebung NÖ; Liturgische Orte	Otto Lorenz
2005	Pfarrkirche Breitenfurt, Bez. Mödling NÖ; Altarraum	Franz Kronreif

2005	Pfarrkirche „St. Andreas“ Ladendorf, Bez. Mistelbach NÖ; Altarraumgestaltung	Heinz Ebner
2005	Pfarrkirche „St. Georg“ Günselsdorf, Bez. Baden NÖ; Altarraumgestaltung	Thomas Resetarits
2005	Pfarrkirche „Maria Geburt“ Hietzing, Wien XIII. Bez.; Liturgische Orte	Wolfgang Stracke
2005	Pfarrkirche „Hl. Johannes Nepomuk“ Migazziplatz, Wien XII. Bez.; Altarraumgestaltung	Heinz Ebner
2005	Pfarrkirche „Hl. Michael“ Orth a. d. Donau, Bez. Gänserndorf NÖ; Altarraumgestaltung	
2005	Pfarrkirche „Hl. Margaretha“ Enzesfeld/Lindabrunn, Bez. Baden NÖ; Altarraumgestaltung	
2005	Pfarrkirche „Hl. Markus“ Leobendorf, Bez. Korneuburg NÖ; Altarraumgestaltung	Heinz Ebner
2006	Pfarrkirche „Allerheiligste Dreifaltigkeit“ Großharras, Bez. Mistelbach NÖ; Altarraumgestaltung	
2006	Pfarrkirche „Hl. Vierzehn Nothelfer“ Lichtental, Wien IX. Bez.; Altarraumgestaltung	Johann Traupmann
2006	Kirche am Steinhof „Zum Hl. Leopold“ Wien XIV. Bez.; liturgische Orte	Henke&Schreieck (=Dieter Henke und Marta Schreieck)
2006	Filialkirche Glinzendorf, Bez. Gänserndorf NÖ; Altarraumgestaltung	Hermann Staudinger/ Heinz Meisnitzer
2006	Pfarrkirche „Hl. Andreas“ Hennersdorf, Bez. Mödling NÖ; Altarraumgestaltung	Thomas Resetarits
2006	Pfarrkirche „St Johann Nepomuk“ Neuhaus an der Triesting, Bez. Baden NÖ; Altarraumgestaltung	Joachim Hoffmann

2006	Pfarrkirche „St. Johannes d. Täufer“ Gainfarn, Bez. Baden NÖ; Altarraumgestaltung	
2006	Pfarrkirche „St. Jakobus d. Ältere“, Bad Vöslau Bez. Baden NÖ; Altarraumgestaltung	
2007	Klosterkapelle Hartmannschwestern, Wien V. Bez.; Restituta- Nische	Heinz Ebner/ Oskar Höfinger
2007	Pfarrkirche „Hl. Ägidius“ Paasdorf, Bez. Mistelbach NÖ; Altarraumgestaltung	Sepp Auer
2007	Pfarrkirche „Hl. Johannes der Täufer“ Göttlesbrunn, Bez. Bruck a.d. Leitha NÖ; Altarraumgestaltung	Oskar Höfinger
2007	Pfarrkirche „Hl. Wolfgang“ Loidesthal, Bez. Gänserndorf NÖ; Altarraumgestaltung	
2007	Pfarrkirche „Kirche zu den neun Chören der Engel“ Kirche am Hof, Wien I. Bez.; Liturgische Orte	Oskar Höfinger
2008	Pfarrkirche „St. Georg“ Wöllersdorf, Bez. Wr. Neustadt-Land NÖ, Altarraumgestaltung	
2008	Pfarrkirche „Hl. Jakobus d. Ältere“ Merkersdorf, Bez. Hollabrunn NÖ; Liturgische Orte	
2008	Stiftskirche Klosterneuburg „Mariae Geburt“, Bez. Wien-Umgebung NÖ; Liturgische Orte	Hannes Fladerer
2009	Pfarrkirche „St. Margaretha“ Höflein a. d. Donau, Bez. Wien-Umgebung NÖ; Altarraumgestaltung	Hannes Fladerer
2009	Pfarrkirche „Unbefleckte Empfängnis“ Steinabrückl, Bez. Wr. Neustadt-Land NÖ; Liturgische Orte	Joachim Hoffmann

2009	Pfarrkirche „St. Jakobus d. Ältere“ Bad Vöslau, Bez. Baden NÖ; Altarraumgestaltung	Joachim Hoffmann
2009	Pfarrkirche „Hl. Michael“ Haselbach, Bez. Korneuburg NÖ; Altarraumgestaltung	Joachim Hoffmann
2010	Pfarrkirche „Hl. Johannes d. Täufer“ Kirchschlag a. Wechsel, Bez. Wr. Neustadt-Land NÖ; Liturgische Orte	Klaus Koch
2010	Pfarrkirche „St. Michael“ Heiligenstadt, Wien XIX. Bez.; Altarraumgestaltung	Geiswinkler&Geiswinkler (= Kinayah Geiswinkler- Aziz und Markus Geiswinkler)
2010	Pfarrkirche „Hl. Martin“ Mistelbach, Bez. Mistelbach NÖ; Altarraumgestaltung	Veit Aschenbrenner
2011	Pfarrkirche „St. Laurenz“ Pfarre Schottenfeld, Wien VII. Bez.; Volksaltar	
2012	Pfarrkirche „Maria Ellend“ Tattendorf, Bez. Baden NÖ; Volksaltar	
2012	Pfarrkirche „St. Jakobus d. Ältere“ Kirchberg a. Wechsel, Bez. Neunkirchen NÖ; Altarraumgestaltung	pointner und pointner (=Helmut Pointner und Herbert Pointner)
2013	Pfarrkirche „St. Anton“ Flugfeldpfarre Wr. Neustadt, Bez. Wr. Neustadt NÖ; Renovierung	

6. Einzeldarstellungen

Die einzeln vorgestellten Altarraumumgestaltungen wurden nach ihrer Gestehungszeit chronologisch geordnet, dies ist nur ein möglicher Gesichtspunkt der Aufzählung, es wäre z. B. auch denkbar gewesen, die Umgestaltungen in gotischen oder barocken Kirchen gesondert anzuführen. – Der chronologische Aspekt scheint aber doch die Entwicklung der Umgestaltungen besser zu dokumentieren.

Die grundlegenden Daten zu den besprochenen Kirchbauten stammen aus dem Standardwerk zur Denkmalerhebung, dem „Dehio“, die verwendeten Bände werden im Literaturverzeichnis angeführt.

Die Einzeldarstellungen behandeln, von wenigen Ausnahmefällen abgesehen, nur Pfarrkirchen. Bei der Krypta der Schottenkirche liegt die Ausnahme darin begründet, dass hier einer der ersten massiven „Volksaltäre“ in der Erzdiözese Wien errichtet wurde. Die Friedenskapelle der Franziskanerkirche wurde als auch bildnerisch gestaltetes „Gesamtkunstwerk“, das ein einziger Künstler umgestaltet hat, aufgenommen.

Zur besseren Übersichtlichkeit wurden die Einzeldarstellungen lexikonartig gehalten.

6.1. Königin des Hochheiligen Rosenkranzes, Hetzendorf, Wien XII.

Adresse: Pfarre Hetzendorf, Marschallplatz 6, 1120 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Hetzendorfer Pfarrkirche wurde 1908/09 von Hubert Gnagl und Eugen Felgel Ritter von Farnholz als nach Norden ausgerichtete, reich gegliederte Basilika in neoromanischen Formen erbaut (Abb. 8).

Die dreischiffige fünfjochige Basilika wurde in den 50er Jahren auf ihre Grundstruktur reduziert, von Pfeilern getragene Arkadenbögen teilen die Schiffe. Das Weiß der Wände steht in Kontrast zum schwarz glänzenden Asphaltfußboden, der allerdings inzwischen stumpf geworden ist. Das Mittelschiff wird durch Biforien belichtet und besitzt ein Tonnengewölbe über Gurtbögen. Die durch die niedrigen Arkadenbögen erreichbaren Seitenschiffe haben Platzlgewölbe.

Die seichten Lisenen, die an den Pfeilern in die Höhe laufen, dienten bei der Neugestaltung als dezentes Gliederungselement, die Breite der Lisenen (8 cm) war auch das Grundmaß für alle Abmessungen im Raum und der Innenausstattung.²⁷⁴

Renovierungen und Umgestaltungen

Im Zweiten Weltkrieg durch Bombentreffer schwer in Mitleidenschaft gezogen, wurde das Gebäude in den 50er Jahren wiederhergestellt, wobei die Fassade 1952 - 58 in ihrer ursprünglichen neoromanischen Formensprache rekonstruiert, der Innenraum durch die Architekten der Arbeitsgruppe 4, bestehend aus Johann Georg Gsteu, Friedrich Achleitner und Friedrich Kurrent neu gestaltet und purifiziert wurde (Abb. 9 und 10).

Dieser radikalen Lösung waren zahlreiche Meinungsverschiedenheiten vorausgegangen, die sogar eine Nachdenkpause von einem Jahr nötig machten. Zwei Vorschläge wurden diskutiert: Neben einer konventionellen Lösung mit der Beibehaltung der angestammten Form und der möglichen Aufstellung eines zweiten Altares in der Vierung wurde von den Architekten Johann Georg Gsteu, Friedrich Achleitner und Friedrich Kurrent eine innovative Lösung vorgeschlagen.²⁷⁵ Die Raumform sollte auf ihre Grundstruktur reduziert und die reiche historistische Ausstattung nicht mehr wiederhergestellt werden.²⁷⁶ Trotz einiger Widerstände wurde der Entwurf der Arbeitsgruppe 4 schließlich realisiert.

²⁷⁴ vgl. Löhnert Walter, S. 3.

²⁷⁵ Die Architekten der Arbeitsgruppe 4 wurden durch die Vermittlung von Monsignore Otto Mauer mit der Ausarbeitung des Projektes betraut.

²⁷⁶ Der damalige Pfarrer Joseph Ernst Mayer, der wie Msgr. Otto Mauer dem der liturgischen Bewegung aufgeschlossenen Bund Neuland nahestand, favorisierte die moderne Lösung, das Bauamt der Erzdiözese lehnte diese aber ab, vgl. Löhnert

Umgestaltung nach 1945

Im Zuge der Liturgiereform nahm man in der Hetzendorfer Kirche nur wenige Änderungen vor: Der Tabernakel wurde vom Apsisaltar entfernt und vor der Altarinsel rechts angebracht. Der Apsisaltar wird heute zu Messfeiern in kleinerem Kreis verwendet. Links vom Altar befindet sich als Gegenstück zum Tabernakel der Ambo, hinter dem Volksaltar wurde eine Sessio aufgestellt.

Liturgische Orte

In der Vierung wurde im Zuge der Neugestaltung 1952 – 58 eine leicht erhöhte Altarinsel errichtet, der schlichte Tischaltar ist aus fünfzig Eichenholzbalken zusammengefügt, diese Konstruktion sollte das Zusammentreffen der Christen zur einer Opfergemeinschaft symbolisieren. Der Altar wurde bei der „Exempla“ 1957 in München mit einem Preis ausgezeichnet. (Abb. 11)

Ursprünglich waren am Fuß der Altarinsel vier kleinere Tische aufgestellt, die das damals noch übliche Kommuniongitter ersetzen sollten, um den Mahlcharakter der Kommunionfeier sichtbar zu machen.

Der Volksaltar ist von drei Seiten mit Sesseln bzw. Bankreihen umgeben, wird damit zum Zentrum des Geschehens. In der Apsis, deren halbrunde Fenster vermauert wurden, fand der neu gestaltete stählerne, vergoldete Tabernakel auf einem eigenen Altar, wie es den damaligen Vorschriften entsprach, seinen Platz.

Weitere Gestaltungselemente

1959 wurde im Altarbereich das Triptychon „Die Geheimnisse des hochheiligen Rosenkranzes“ von Ernst Fuchs frei stehend angebracht, heute befinden sich diese Pergamentgemälde in größerer Höhe am Übergang von der Vierung in den Chorraum.²⁷⁷ Als bildlicher Schmuck ist noch ein, durch seine Dimensionen beeindruckendes Holzkruzifix von Peter Sellemond aus dem Jahr 1933 zu erwähnen, das von 1981 – 1999 in der Apsis hing und nun im Querschiff angebracht ist.²⁷⁸

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

In der bewegten Geschichte dieses Kirchenbaus wird deutlich, mit welchen Herausforderungen man in der Erzdiözese Wien nach dem Zweiter Weltkrieg zu tun hatte: Einerseits musste der

²⁷⁷ Auf dieses Triptychon, das nach einer Attacke 1979 beschädigt wurde und sich erst seit 1990 nach seiner Restaurierung wieder in der Hetzendorfer Kirche befindet, wird in dieser Arbeit im Kapitel über die Bildgestaltungen noch näher eingegangen.

²⁷⁸ Dieses Riesenkreuz befand sich ursprünglich in der Pfarre St. Elisabeth/Wien.

Wiederaufbau zerstörter Kirchenräume bewältigt werden, andererseits sollten qualitätsvolle Lösungen in kürzester Zeit gefunden werden. Die radikale Neugestaltung des Innenraumes wurde durch den Mut eines kunstinteressierten Pfarrers auch gegen Widerstände in der Pfarrgemeinde und Diözese ermöglicht. Diese Gestaltung nimmt Anliegen der Liturgiereform vorweg, die liturgischen Orte in ihrer schlichten Formensprache und die Gestaltung des Altares in Tischform greifen das Anliegen der liturgischen Bewegung, die Mahlgemeinschaft der Feiernden sichtbar zu machen, auf.

6.2. Basilika Unserer Lieben Frau zu den Schotten, Krypta, Wien I

Adresse: Schottenpfarre, Freyung 6, 1010 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Ursprünge der Krypta gehen bis in die Romanik zurück, im 17. Jahrhundert wurde diese erweitert und umgestaltet.²⁷⁹ Die Krypta dient heute als Grablege und Gedenkort mit liturgischer Verwendung²⁸⁰

Die Gruftkirche besteht aus einem dreischiffigen, rechteckigen Raum mit massiven Steinpfeilern und Kreuzgratgewölben.

Renovierungen und Umgestaltungen

1858 fanden umfassende Renovierungsarbeiten statt.

Umgestaltung nach 1945

Umgestaltung und Renovierung anlässlich der 800-Jahr Feier des Schottenstiftes erfolgten 1958 mit der Errichtung einer Gruftkirche und der Neugestaltung des Zuganges 1960. Die letzte Umgestaltung fand 1992 statt (Abb. 14), bei dieser wurden die Kommunionbänke entfernt, eine Sessio und Sitzgelegenheiten installiert, das Erscheinungsbild von 1960 aber weitgehend erhalten.

Architekt und Auftraggeber

DI Robert Kramreiter, Auftraggeber: Abt Dr. Hermann Peichl

Liturgische Orte

Die Altaranlage wurde in der zentralen Pfeilervierung der Krypta errichtet, der Altar steht auf einem kreuzförmigen Stufenpodest, die zwei seitlich aufgestellten steinernen Kommunionbänke wurden 1992 entfernt.

²⁷⁹Die Umbaumaßnahmen in der Krypta fanden im Zuge der Errichtung der Schottenkirche durch Andrea Allio dem Älteren, Andrea Allio dem Jüngeren und Antonio Carlone (1643 – 48) statt.

²⁸⁰ Die Krypta war bis in das 18. Jahrhundert die Grablege der Mönche und Äbte des Klosters, außerdem sind hier wichtige Persönlichkeiten bestattet, die mit dem Kloster verbunden waren, wie der Babenbergerherzog Heinrich II. Jasomirgott, Graf Rüdiger von Starhemberg. Heute werden hier regelmäßig Messen zelebriert.

Ein frei stehender Altar aus rötlichem Salzburger Marmor wurde aus kirchengeschichtlichen Überlegungen²⁸¹ als Block- und Sarkophagaltar gestaltet (Abb. 12 und 13).

An den beiden Längsseiten zeigt der massive Altar Reliefs, die von Prof. Rudolf Szyszkovits gestaltet wurden. Die Szenen dieser Reliefs nehmen Bezug auf den Standort: Ein Relief zeigt den alttestamentlichen Propheten Jonas, der schon im Frühchristentum als typologische Figur für den auferstandenen Christus gedeutet wurde, das zweite Relief zeigt einen Engel mit dem Grabtuch Christi. Der Altar wurde nach dem Abschluss der Renovierungsarbeiten am 6. Nov. 1960 geweiht.

Weitere Gestaltungselemente

An den beiden Seiten des Altares wurden Metalluster aufgestellt und über dem Altar ein Gemmenkreuz angebracht, das frühchristliche bzw. mittelalterliche Symbolik zeigt: Der Bergkristall im Zentrum steht für Christus; Palmen und Lichtampeln umgeben das Kreuz.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Inhaltlich und formal erinnert die Gestaltung der liturgischen Orte mit der Verwendung frühchristlicher Symbolik an die Formensprache der St. Gertrud – Kapelle in Klosterneuburg, für die ebenfalls Robert Kramreiter verantwortlich zeichnete, und an die Kunst der Beuroner Gruppe. Bemerkenswert ist die Installierung eines Volksaltares schon vor dem II. Vatikanum, die von der Aufgeschlossenheit des Konventes gegenüber den Bestrebungen der liturgischen Bewegung zeugt.

²⁸¹ vgl. Kramreiter 1962, S. 20.

6.3. Kirche zum Hl. Kreuz, Grinzing, Wien XIX.

Adresse: Kathol. Pfarramt Grinzing Himmelstraße 25, 1190 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Grinzinger Pfarrkirche wurde im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts erbaut, Vorgängerbau war eine Kapelle, die nach 1426 errichtet wurde.

Der einfache Saalraum hat ein Kreuzrippengewölbe, das südöstliche Joch ist mit dem Chorschluss durch ein fragmentiertes Schirmrippengewölbe zusammengeschlossen. Die Orgelempore mit einer Maßwerkbrüstung aus der Spätgotik erhebt sich über einer Vorhalle mit Kreuzrippengewölbe.

Renovierungen und Umgestaltungen

Der Kirchenraum erfuhr mehrere Umgestaltungen, 1881 wurde die barocke Einrichtung entfernt und durch neugotisches Interieur ersetzt. Das am Hochaltar angebrachte Kreuz und die Assistenzfiguren wurden entfernt.²⁸² Auch die Glasfenster, die unter anderem Szenen aus dem Alten und Neuen Testament zeigen, stammen aus dieser Zeit. Die heute noch verwendete Sessio, die heute an der Chorwand hinter dem Volksaltar steht, stammt aus dem Jahr 1936 und wurde von Prof. Robert Kramreiter entworfen, die Sessio wurde 1986 durch zwei Stühle ergänzt.²⁸³

Umgestaltung nach 1945

1963 wurde der Chorraum im damaligen Verständnis der „Stilreinheit“ umgestaltet, der neugotische Hochaltar wurde durch einen Altar aus einem 3,10 m langen Marmoraltar aus Lusiana-Marmor ersetzt und das Kommunionsgitter entfernt, dieser Altar war in der Apsis positioniert. Der erste Volksaltar wurde im Juni 1978 installiert²⁸⁴, dieser liturgische Ort war ein einfacher Tischaltar aus Holz und konnte bei Bedarf auch entfernt werden. Die letzte umfangreiche Renovierung 1986 erfolgte unter DI Reinthaller²⁸⁵ und brachte auch wieder

²⁸² Das Kreuz wurde außen an der Turmwand angebracht, die Assistenzfiguren verwahrte man im Stift Klosterneuburg. Die Informationen wurden einem Schreiben von Pf. Univ.-Prof. DDr. Ritt entnommen, Brief vom 4. Jän. 2014 liegt der Autorin vor.

²⁸³ URL: http://www.pfarre-grinzing.at/kun/kraus/kun_kraus.htm, (12.7.2007)

²⁸⁴ Der Anlass für die Aufstellung des Volksaltars war das 40jährige Priesterjubiläum des damaligen Pfarrers Prof. Rudolf Sommer.

²⁸⁵ Die Kirche wurde bei diesen Instandhaltungsmaßnahmen trockengelegt, die Sakristei und das Turmzimmer umgebaut und ein Beichtzimmer eingerichtet.

Änderungen im Altarraum. Es kam dabei zu Niveauveränderungen im Altarraum, ein neuer Bodenbelag aus Logare-Marmor wurde verlegt. Neue liturgische Orte wurden von Günther Kraus gestaltet.²⁸⁶

Beteiligte Künstler

Umgestaltung in den 30er Jahren: Prof. Robert Kramreiter; Neugestaltung der liturgischen Orte 1986 Günther Kraus.

Liturgische Orte

Aus dem Marmorblock des Altares von 1963 schuf Günther Kraus 1985 neue liturgische Orte.²⁸⁷ Altar und Ambo wurden am Übergang des Chorbereiches in den Gemeinderaum auf ein Podest gestellt, das durch das Vorziehen einer Altarstufe entstand. Der barocke Taufstein steht ebenfalls auf diesem Podest, in einer 1986 geöffneten Nische rechts neben dem Ambo. Die Sessio von Robert Kramreiter brachte man an der Chorwand an, darüber fand die bei der Umgestaltung von 1881 entfernte Kreuzigungsgruppe aus der Mitte des 18. Jahrhunderts wieder ihren Platz. Der neu gestaltete Altar wurde am 8. März 1987 geweiht.

Günther Kraus beließ den Blockcharakter des vorhandenen Altares, verkleinerte diesen aber und gestaltete ihn mit einem flachen Relief, das christliche Symbole zeigt (Abb. 15 und 16). Für die Gestaltung des Ambos war eine Stelle aus dem Johannesprolog ausschlaggebend.²⁸⁸ Die Seitenfläche, die dem Ambo zugewandt ist, zeigt eine Form, die als Schale mit Hostie gedeutet werden kann, eine weitere Deutung spricht vom Flügel des Engels Gottes, der das Sich-Öffnen für Gott symbolisieren soll und für die Anbetung und das Beschützen steht.

In der Oberflächenbehandlung kamen verschiedenste Techniken zum Einsatz. Glatte, polierte Flächen finden sich neben aufgerauten Stellen, die deutlich die unregelmäßigen Meißelspuren des Arbeitsprozesses zeigen, diese Linien dynamisieren die Gestaltung und bringen die einzelnen Symbole miteinander in Verbindung.

²⁸⁶ Margarethe Kraus-Herzele zit. nach URL:http://www.pfarre-grinzing.at/kun/kraus/kun_kraus.htm, (12.7.2007)

²⁸⁷ Margarethe Kraus-Herzele zit. nach URL:http://www.pfarre-grinzing.at/kun/kraus/kun_kraus.htm, (12.7.2007)

²⁸⁸ In Joh 1,1 wird vom logos gesprochen, vom Wort, das im Anfang war, in der Darstellung soll der sich öffnende Kreis den Kosmos und die Offenbarung Gottes vom Schöpfungsakt bis zur Botschaft Jesu symbolisieren (Abb. 17). Das Symbol des Kreuzes, das als Zeichen des Heiles verstanden wird, bildet das Zentrum der Stipesgestaltung, dieses öffnet sich nach oben und geht in eine Kelchform über.

Weitere Gestaltungselemente

Eine gotische, mit Maßwerk geschmückte Sakramentsnische aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts wird seit 1986 wieder als Aufbewahrungsort für die Eucharistie verwendet.

Neben Altar und Ambo wurden auch drei Wandkonsolen aus dem Stein des 1963 aufgestellten Altares gefertigt.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Robert Kramreiter und Günther Kraus, die die Umgestaltungen vorgenommen haben, standen der liturgischen Bewegung und dem Kreis um Pius Parsch nahe. Da die Pfarrkirche in Grinzing vom Stift Klosterneuburg betreut wird, gab es gute Kontakte zu diesen Künstlern. Die wechselvolle Geschichte der Innenausstattung der Grinzinger Kirche zeigt exemplarisch die Auswirkungen des Wandels des liturgischen Verständnisses auf den Kirchenraum.

6.4. Stadtpfarrkirche Hl. Ägydius, Korneuburg, NÖ

Adresse: Pfarre Korneuburg, Kirchenplatz 1, 2100 Korneuburg, polit. Bez. Korneuburg NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die gotische Staffelkirche mit einem leicht erhöhten Chorraum stammt aus dem 14. Jahrhundert, vom Vorgängerbau aus dem 13. Jahrhundert stammen der Triumphbogen und die Pfeilerfundamente. Die Türme wurden mehrmals beschädigt und im Stil der Neugotik im 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts wiederhergestellt. Das Mittelschiff erhielt 1846 ein neugotisches Gewölbe.

Der Raumeindruck wird durch das breite siebenjochige spätgotische Langhaus bestimmt, der Chor besitzt drei Joche und einen bemerkenswerten 7/12 Schluss.

Umgestaltung nach 1945

1967 wurde ein von Otto Nobis entworfener Altar aus rotem Marmor im Bereich unter dem ersten Schlussstein des ersten Langhausjoches aufgestellt. Dieser Altar besteht aus einem würfelförmigen Stipes mit einem eingravierten Kreuz und aus einer massiven Mensaplatte. Entscheidend für die weit in den Gemeinderaum vorgezogene Aufstellung war die Expertise von Prof. Herbert Muck.²⁸⁹Die letzte Umgestaltung wurde 2002 vorgenommen.

Liturgische Orte

2002 beschloss die Pfarre, den Kirchenraum im Rahmen einer Innenrenovierung, grundlegend neu zu ordnen. Die Versammlung um den Altar sollte ermöglicht werden. Nach den Empfehlungen von Prof. Philipp Harnoncourt und Prof. Theodor Maas Everds wurde eine zweistufige, weit in den Gemeinderaum vorgeschobene Altarinsel errichtet, auf der der Altar von 1967 seinen Platz fand. Der Ambo befindet sich links rückwärts, ungefähr auf der Höhe der Sessio (Abb. 18 und 19).

Die Bänke im Langhaus wurden so umgruppiert, dass die Gemeinde von drei Seiten um die liturgischen Orte versammelt ist. Im lang gezogenen Chorraum befindet sich nach der Umgestaltung vor dem Hochaltar nun das Taufbecken aus rotem Marmor auf einem zwölfckigen Sockel, der Chor wurde hiermit zur Taufkapelle (Abb. 19).

²⁸⁹ Prof. Herbert Muck (1924 – 2008) hatte bis 1994 an der Akademie der bildenden Künste in Wien den Lehrstuhl für Christliche Kunst inne. Er verfasste zahlreiche grundlegende Schriften zum Themenbereich Kirche und Kunst.

Die Sessio befindet sich auf den zum Chorraum führenden Stufen der Altarinsel. Der Priester wendet dem Hochaltar in der Hauptachse des Kirchenraumes den Rücken zu.

Weitere Gestaltungselemente

An der Triumphbogenwand befindet sich eine reich geschmückte Sakramentsnische (um 1500), die 1970 von der südlichen Chorwand hierher versetzt worden ist. Der neugotische Hochaltar stammt aus 1870 und ist mit J.(Johann) Rint und Söhne, Linz bezeichnet.

Die Glasfenster des Langhauses stammen von Franz Deed (2. Hälfte 20. Jahrhundert).

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Die Neuordnung des Raumes fand in der Gemeinde allgemeine Zustimmung, stieß aber auf erbitterten Einspruch seitens des Bundesdenkmalamtes und der Diözesankonservatorin. Mehrere Argumente gegen diese Neuordnung wurden angeführt, auch der ohne Absprache mit den zuständigen Stellen getätigte Alleingang des Orts Pfarrers wurde dabei vorgebracht.²⁹⁰

Zunächst gab man dem Antrag des Pfarrers, die Veränderungen nachträglich zu genehmigen nicht statt und stellte eine Fünf-Jahres-Frist, innerhalb der diese rückgängig zu machen seien. Das Bundesdenkmalamt signalisierte aber, dass man, solange die Aufstellung temporären Charakter habe und das jetzige hölzerne Podest ohne Probleme zu entfernen sei, die Veränderung tolerieren könne.²⁹¹

Durch den Wechsel der zuständigen Amtsträger scheint die Neuordnung in Korneuburg zum von den Behörden ungeliebten, aber geduldeten Fakt geworden zu sein.

Die Umgestaltung in Korneuburg zeigt, wie vielschichtig die Prozesse um gestalterische Eingriffe in Kirchenräume sein können und welche Schwierigkeiten sich ergeben, wenn die liturgischen Bedürfnisse der Pfarrgemeinde der im historischen Kirchenbau meist anzufindenden Längsorientierung des Raumes entgegenstehen.

Formal ist die Gestaltung der liturgischen Orte als eher konventionell zu bezeichnen. Der Altar und der schlicht gestaltete Ambo aus zweifärbigen Materialien zeigen, dass hier schon 1967 keine provisorische Lösung angestrebt, sondern auf eine massive Gestaltung des liturgischen Zentrums Wert gelegt wurde.

²⁹⁰ Über diese Vorgänge kann man bei Christian Kühn lesen: „Die Verärgerung des Denkmalsamtes ist insofern verständlich, als der Pfarrer nicht nur eigenmächtig gehandelt hat, sondern auch entgegen der schon vorab in Gesprächen geäußerten Meinung des Denkmalsamtes. [...] Die heftigste Ablehnung der neuen Altaraufstellung kam nämlich nicht vom Denkmalsamt, sondern von der Erzdiözese [...] wobei für den Kardinal nicht die Denkmalpflege, sondern das Abgehen von der zum Hochaltar hin orientierten „Wegkirche“ ausschlaggebend war.“ Kühn 2003b, S. 148.

²⁹¹ vgl. Kühn 2003b, S. 148.

6.5. Pfarrkirche Hl. Antonius von Padua, Obersdorf, NÖ

Adresse: Kathol. Pfarramt, Hauptstraße 46, 2120 Obersdorf, polit. Bezirk Mistelbach NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die ursprünglich schlichte barocke Kapelle aus dem Jahr 1703 wurde nach Beschädigungen und dem Einsturz des Daches durch Brände 1857/8 neu gebaut und vergrößert.

Das dreijochige Langhaus ist im ersten Joch mit einem Stichkappengewölbe überspannt, die übrigen Joche haben Platzlgewölbe, die Langhausanbauten sind mit geschweiften Blendgiebeln versehen. Der eingezogene polygonal geschlossene Chor befindet sich im Norden.

Renovierungen und Umgestaltungen

Neubau der Kirche mit Erneuerung der Inneneinrichtung (Hochaltarbild „Hl. Antonius von Padua vor der Madonna“, sign H. Kastner). 1913 wurde Obersdorf eine eigene Pfarre, in diese Zeit fallen auch die Erweiterung der Kirche und der Anbau der Seitenschiffe. 1925 wurde durch die Entfernung des Oratoriums und den Neubau der Sakristei der Gemeinderaum neuerlich vergrößert.

Umgestaltung nach 1945

1967 erfolgte die Umgestaltung des Kircheninnenraumes im Sinn der Liturgiereform des II. Vatikanums. Die Kanzel wurde als Teil der Orgelbrüstung verwendet, die räumliche Situation neu geordnet, das Hochaltarbild, der Kreuzweg und die Holzskulpturen aus dem 19. Jahrhundert blieben erhalten (Abb. 21).

Künstler

Bildhauer – liturgische Orte: Hermann Bauch

Liturgische Orte

Der von Hermann Bauch geschaffene Volksaltar wurde auf einem weit in das Langhaus vorgezogenen dreistufigen Altarpodest aufgestellt. Der ebenfalls neu geschaffene Tabernakel mit rot emaillierter Vorderfront fand seinen Platz im Chor auf einer Stele aus rotem Marmor.

Die Mensa und die vier rechteckigen Säulen, die sie tragen, sind wie der Sockel aus Marmor, der rechteckige Block des Mittelteiles trägt Bronzereliefs.²⁹²Die dargestellten Szenen beziehen sich auf Perikopen der Genesis und die theologischen Leitideen des Bundesschlusses (Erbsünde und Versöhnung; Abb. 23).

Der Ambo aus einem roten Marmorblock findet sich seitlich versetzt links hinter dem Altar, die Sessio ist ebenfalls hinter dem Altar.

Weitere Gestaltungselemente

Bei der Umgestaltung wurde auch der Taufort neu positioniert. Der barocke Taufstein befindet sich auf einem Podest links vor der Altarinsel.

Stilistische Einordnung

Durch die Neuordnung des Raumes ergibt sich auch die dreiseitige Anordnung der Kirchenbänke, die eine tätige Teilnahme an der Feier im Sinn der Liturgiereform ermöglichen soll.

²⁹² Die Ikonographie der Reliefs bezieht sich größtenteils auf alttestamentliche Quellen: An der Rückseite des Altares ist die Arche Noah zu sehen, die ein Regenbogen halbkreisförmig umschließt; in diesem Bogen sind auch Mond und Sterne zu sehen, außerhalb des Regenbogenmotivs befindet sich auf dem halbkreisförmig geschwungen dargestellten Festland links ein Baum als Ursymbol des Lebens, auf der linken Seite nähert sich eine Taube mit dem Ölzweig, der vom Regenbogen umschlossenen Arche. Neben der Taube ist eine Sonnenspirale zu sehen. An den Schmalseiten des Altares ist der Sündenfall mit dem ersten Menschenpaar (Abb. 23), dem Baum der Erkenntnis und der Schlange (Gen 3,6) und die (verhinderte) Opferung des Isaaks mit dem auf den Stein gebundenen Isaak, dem hinter ihm stehenden Abraham, der das Messer erhoben hat und dem Engel, der auf den rechts vorne befindlichen Widder zeigt, zu sehen (Gen 22,9 ff.). Die Stirnseite des Altares zeigt das Motiv des „Agnus Dei“ mit dem Lamm, aus dessen Seite Blut in einen Kelch fließt, rechts davon sind Ähren abgebildet. Um das Lamm gruppieren sich in einer Art Feuerzungen die zwölf Apostelkreuze, die auch als die Gemeinschaft der Gläubigen bei der Feier der Eucharistie zu deuten sind (Abb. 22).

6.6. Rektoratskirche St. Ruprecht, Wien I.

Adresse: Ruprechtsplatz 1, 1010 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Ruprechtskirche gilt als die älteste Kirche Wiens, gegründet wurde sie um 740 (der Sage nach durch Cunald und Gisalrich), als Pfarrkirche wurde sie erstmals 1280 bezeichnet. Heute wird sie als Rektoratskirche geführt und von Jesuiten betreut.

Der einfache romanische Bau mit einem Westturm wurde im Laufe der Jahrhunderte mehrmals verändert. An das romanische Langhaus schließt sich ein frühgotischer Chor (13. Jahrhundert) mit 5/8 Schluss an, die Apsis des Hauptschiffes wurde 1829 wiederaufgebaut. Das gotische Seitenschiff, das sich an das Langhaus anschließt, stammt aus dem 14. Jahrhundert, die Südwand des Hauptschiffes wird durch drei spitzbogige Arkaden durchbrochen.²⁹³

Renovierungen und Umgestaltungen

1622 wurden im Zuge der Barockisierung des Kirchenraumes die Fenster vergrößert und das flach gedeckte Hauptschiff mit einem Tonnengewölbe versehen. 1703 fand ein barocker Hochaltar seinen Platz in der Apsis. 1834/35 kam es zum Umbau des Westvorbaues, des Südportals und der Sakristei in der Formensprache der Neugotik.

1924 – 35 wurde der Bau grundlegend umgestaltet, eine Balkendecke im Langhaus eingezogen, das vorhandene barocke Tonnengewölbe aus 1622 abgebrochen²⁹⁴, die vereinfachte Einrichtung und der nun angebrachte raue Innenverputz sollte einen „historisch echten“ Zustand erreichen.²⁹⁵ In den letzten Kriegsjahren des Zweiten Weltkrieges wurden das Dach und die Fenster beschädigt. 1949 gestaltete Heinrich Tachedl die seitlichen Apsisfenster, die übrigen Fenster bekamen eine Verglasung aus Butzenglas, diese wurde 1992 durch die Fenster von Lydia Roppolt ersetzt.²⁹⁶

²⁹³ Ruprechtskirche 1998

²⁹⁴ Diese „Renovierung“ ist ein aus denkmalschützerischer Sicht bedenklicher Eingriff und stellt die Zerstörung eines gewachsenen Zustandes dar.

²⁹⁵ vgl. Ruprechtskirche 1998, S. 9.

²⁹⁶ Die Glasfenster von L. Roppolt werden im Kapitel III unter 3.2. besprochen.

Umgestaltung nach 1945

Der Altarraum wurde ab 1986 umgestaltet, als die Kirche dem langjährigen Rektor Joop Roeland²⁹⁷ anvertraut worden war. Die Kirche war damals in einem äußerst schlechten Zustand.²⁹⁸ Die letzte große Renovierung fand 1997 unter der Leitung von Dombaumeister DI Wolfgang Zehetner statt.

Liturgische Orte

Als Volksaltar dient heute ein frühgotischer Blockaltar aus hellem Stein (Abb. 24), der in die Mitte der Apsis gerückt wurde. Die Sessio ist rechts vom Altar auf dem ersten Treppenabsatz am Übergang vom Langhaus zum Chorraum platziert.

Weitere Gestaltungselemente

Die Seitenkapelle wird als Sakramentenkapelle verwendet. Hier befinden sich ein Tabernakel, der 1998 von Ignaz Kienast gestaltet wurde²⁹⁹, und der achteckige Marmoraufstein von 1612, der bei der Renovierung Ende der 90er Jahre hierher versetzt worden ist (Abb. 25).

Als bildlicher Schmuck verblieben im Chorraum die seitlichen Fenster von Heinrich Tahedl und die aus dem 13. Jahrhundert stammenden Glasmalereien des mittleren Chorfensters. Ein barocker Kruzifixus ist am Übergang vom Hauptschiff in den Chorraum angebracht.

Das Langhaus der Kirche erhielt 1992/93 neue Fenster, die von Lydia Roppolt nach Texten des damaligen Kirchenrektors Pater Joop Roelands gestaltet wurden.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

St. Ruprecht kann mit der Umgestaltung in den 1980er Jahren als ein Beispiel der Purifizierungsbestrebungen nach dem II. Vatikanum dienen. Otto Friedrich meinte dazu, dass die

²⁹⁷ P. Dr. Joop Roeland OSA (1931 - 2010) Seelsorger und Schriftsteller, war bis 2006 Rektor der Ruprechtskirche.

²⁹⁸ Ein Gemeindeglied schildert die vorgefundenen Verhältnisse (wie bei Friedrich 2011) nachzulesen, folgendermaßen: „Es war das Bild einer beinahe schon verwahrlosten Kirche, [...] Der Altarraum zum Beispiel war in unbeschreiblichen Zustand: Den Altarstein sah man nicht, denn er war nur ein Teil des Hochaltars, eine Holzplatte lag darauf, sie war doppelt so lang wie der Stein. [...] Auf der Altarplatte befand sich ein Aufbau aus Biedermeierbarock mit Tabernakel und an der Spitze eine Kopie der Mariazerler Madonna [...] Dass man das dahinter befindliche älteste Kirchenfenster Wiens kaum mehr sah, verstand sich von selbst. [...] Davor stand dann noch ein Volksaltar – beinahe so breit wie die Apsis.“²⁹⁸

²⁹⁹ Der Tabernakel ist ein Schrein aus massiver Bronze, der im Inneren vergoldet wurde. Bei seiner Gestaltung spielte in Materialwahl und Formgebung die christliche Symbolsprache eine große Rolle: die Tür ist dreigeteilt (Drei als Zahl der Trinität). Drei alte Fassdauben sind in den Bronzerahmen eingesetzt (die Fassdauben sind Weinfässern entnommen). Der ehemalige Einfüllstutzen der mittleren Daube verweist in seiner Form, die durch den Goldgrund betont wird, auf die Hostien im Inneren des Tabernakels.

„Gründung“ der Gemeinde St. Ruprecht zunächst aus Entrümpelung bestand, mit dem Versuch, in einem überladenen Kirchenraum Platz für die Gemeindefeier zu schaffen.³⁰⁰ Der Altarraum erscheint heute durch das verwendete Material und dessen Farbigkeit (heller Stein und Kehlheimer Platten) als Einheit.

³⁰⁰ Otto 2011

6.7. Pfarrkirche Hl. Nikolaus, Prigglitz, NÖ

Adresse: Prigglitz 1, 2640 Prigglitz, polit. Bez. Neunkirchen NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die ursprüngliche Kirche wurde in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts erbaut, diese erfuhr aber im Laufe der Jahrhunderte weitreichende Ergänzungen, der Chor wurde um 1300 angebaut, im 1. Viertel des 16. Jahrhunderts das Langhaus mit einem zweijochigen Netzrippengewölbe versehen. 1536 erfolgte der Anbau der Sakristei, im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts wurde das nördliche Kirchenschiff angebaut, dessen Presbyterium im Kern ein gotischer Karner bildet. 1725/35 wurde die Kirche teilweise barockisiert.

Durch diese wechselvolle Baugeschichte ergibt sich das heutige kontrastreiche Erscheinungsbild der Kirche, die zwar im Grundriss als dreischiffig zu bezeichnen ist, der Raum selber erscheint aber nicht als Einheit. Zu diesem Eindruck tragen einerseits die Niveauunterschiede zwischen den angebauten Raumkompartimenten und andererseits die sehr unterschiedlichen Belichtungsverhältnisse bei. Das Mittelschiff ist relativ dunkel, die angebauten späteren Teile sind wesentlich heller.

Umgestaltung nach 1945

Eine umfassende Renovierung erfolgte 1962 – 68. Bei der teilweisen Purifizierung, die unter Pfarrer Peter Schlor vorgenommen wurde, entfernte man den als baufällig bezeichneten neugotischen Hochaltar von 1886 und das Kommuniongitter aus der Apsis. Ein relativ großer Steinaltar aus Sandstein (Steinbruch Lindabrunn) wurde in der Apsis als Hochaltar aufgestellt, ein neues Kommuniongitter wurde installiert, das Mitte der 90er Jahre ersatzlos entfernt wurde. Der Altar wurde später als Volksaltar auf zwei Steinstufen gesetzt und Richtung Gemeinderaum positioniert. 2007 wurde dieser Altar verkleinert und weiter in Richtung Langhaus gerückt (Abb. 26 und 27), eine Altarstufe bei dieser Veränderung entfernt.

Auch die Fenster in der Apsis wurden erneuert und das mittlere Fenster, das hinter dem neugotischen Altar zugemauert war, wurde freigelegt. 1962 wurden die gotischen Spitzbogenfenster im Chorraum mit abstrakten Glasmalereien von Walter Eckert versehen (Abb. 28). Dieser Künstler gestaltete 1963 auch die Fenster unter der Empore.

Die ersten drei Reihen des Kirchengestühls vor der Kanzel wurden abgetragen und 1964 neu errichtet, bei der Renovierung 2008 wurde das ganze Gestühl erneuert.

Liturgische Orte

Der Blockaltar besteht aus hellem Sandstein.

Weitere Gestaltungselemente

Ein Kruzifix von 1730/40, das sich vorher über dem Beichtstuhl im Seitenschiff befunden hatte, wurde renoviert und frei hängend über dem Altar angebracht, daneben gibt es bemerkenswerte barocke Heiligenfiguren im Chorraum (heute nur mehr in Repliken, die Originale befinden sich im Diözesanmuseum Wien). In dieser Kirche befindet sich im südlichen kapellenförmigen Anbau ein moderner Kreuzweg des ortsansässigen Keramik Künstlers Johannes Seidl aus 1972, der im Kapitel III unter 4.4. eingehender behandelt wird.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

In der Pfarrchronik ist vermerkt, dass die Neugestaltung des Presbyteriums allgemein Anklang fand, auch zunächst skeptische Gemeindemitglieder seien beim Abschluss der Arbeiten vollauf zufrieden gewesen.³⁰¹ Da die umfassende Veränderung vor allem durch Pf. Schlor vorangetrieben wurde, soll es aber noch in den 90er Jahren Stimmen gegeben haben, die der Gestaltung vor 1962 den Vorzug gegeben hätten.³⁰²

Die weit reichenden Veränderungen im Altarraum der Kirche in Priggwitz stehen im Zusammenhang mit den Purifizierungsbestrebungen der 60er und 70er Jahre.

³⁰¹ Eintrag vom 23. Dez. 1963, Pfarrchronik Priggwitz. S. 20.

³⁰² Auskunft Mag. Raimund Perkonigg per E-Mail vom 10.11.2011

6.8. Pfarrkirche Hl. Dionysius, Pottschach, NÖ

Adresse: Pfarramt Kirchengasse 3, 2630 Ternitz, polit. Bez. Neunkirchen NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Der ursprünglich wohl romanische Saalbau, dessen Ursprünge in karolingische Zeit zurückreichen, wurde mehrmals erweitert; im 13. Jahrhundert entstand der heutige Saalraum. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurde der Polygonalchor angebaut, 1520 – 26 das Langhaus mit einem Netzrippengewölbe versehen. Im 17. Jahrhundert wurde an der nördlichen Langhausseite die Frauenkapelle angebaut und schließlich noch die Sakristei im 18. Jahrhundert errichtet.

Die Kirche diene, wie viele Pfarrkirchen im Bereich der Buckligen Welt, in der Grenzregion von Niederösterreich zur Steiermark als Wehrkirche.

Die Kirche von Pottschach kann kurz als gotischer Einraum mit Chor und Kapellenanbau charakterisiert werden. Vom Langhaus führen mehrere Stufen in den Chorraum, in dessen Apsis sich ein barocker Hochaltar befindet.

Umgestaltung nach 1945

1981 wurden ein Volksaltar und ein Ambo im ersten Gewölbejoch des Chorraumes aufgestellt, die von Prof. Robert Hammerstiel gestaltete (Abb. 29).

Künstler

Prof. Robert Hammerstiel

Liturgische Orte

Der blockförmige Altarstipes aus Holz stellt in einem flachen Relief mit Christus und den zwölf Aposteln die Abendmahlsszene, die Gemeinschaft des Mahles dar (Abb. 30). Der Ambo zeigt wichtige Gestalten des AT und NT: Mose, Elia, Johannes den Täufer und Maria (Abb. 31).

Weitere Gestaltungselemente

Hochaltar von 1733 mit einem Gemälde des Hl Dionysius. Reichverzierte Kanzel aus dem 18. Jahrhundert.

Stilistische Einordnung/ Abschließende Bemerkung

Robert Hammerstiel, der vor allem durch sein druckgraphisches und malerisches Werk international bekannt geworden ist, bezieht sich auch bei der Gestaltung der liturgischen Orte auf die Formensprache seiner Druckgraphiken. Im flachen Relief stellt er biblische Personen dar, wie Druckstöcke muten die den Altar umgebenden Holzreliefplatten an. Dieser Eindruck wird durch die schwarze Färbung der Figuren noch verstärkt, die sich von dem hellen Holz des Untergrundes abheben. Für Prof. Hammerstiel, der in dieser Ortschaft wohnt, ist diese Altargestaltung ein Unikat geblieben. Die hier gewählte figurale Gestaltung der liturgischen Orte ist in der Erzdiözese Wien eher selten, die zentralen Einrichtungselemente werden zum Bildträger. In ihrer Gestaltung stellen die liturgischen Orte einen wirkungsvollen Kontrastpunkt zum barocken Hochaltar, der heute als Sakramentenaltar dient, dar.

6.9. Pfarrkirche zur Hl. Elisabeth von Thüringen, Wien IV.

Adresse: Röm.-kath. Pfarre St. Elisabeth, St Elisabethplatz 9, 1040 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Planung der neugotischen Staffelkirche mit Querschiff und einem polygonalen Chor reicht bis 1844/45 zurück, gebaut wurde sie 1859-68 von Herman von Bergmann.

Der Backsteinbau hat eine dreischiffige, dreijochige Staffelhalle, eine quadratische Vierung und ein Querschiff. Ein spitzbogiger Triumphbogen führt in den zweijochigen Chorraum. Die Kreuzrippengewölbe werden von massiven Rundpfeilern getragen, deren Kapitelle mit Blattornamentik geschmückt sind. Die Glasfenster im Chor wurden 1950 angebracht, die übrigen Fenster sind um 1910 entstanden.

Umgestaltung nach 1945

1980 wurden die liturgischen Orte neu installiert.

Künstlerin

Marie-Cecile Boog

Liturgische Orte

Die liturgischen Orte wurden weit in den Gemeinderaum vorgezogen, als Bodenbelag der „Altarinsel“, die in der Vierung angesiedelt wurde, dienen Solnhofener Platten. Auf der ersten Stufe der Altarinsel steht rechts der hölzerne Ambo, auf der zweiten Stufe des Podiums der Altar. Die liturgischen Orte gehen auf einen Entwurf der Schweizerin Marie-Cecile Boog zurück. Die neugotische Kommunionbank mit ihrem Maßwerk (in Dreiergruppen angeordnete Dreipässe) aus Sandstein bildet jetzt den Stipes des Altares (Abb. 32 und 33). Der Taufstein wurde im Chorraum vor dem neugotischen Altar aufgestellt.

Weitere Gestaltungselemente

Die neugotische Einrichtung dieser Kirche stammt aus der Bauzeit, die Entwürfe dafür lieferte Josef Lippert. Die neugotische Einrichtung, die Kanzel und das Gestühl blieben bis auf die Kommunionbank erhalten, deren Steinelemente heute als Altarunterbau dienen.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Bei der Umgestaltung von St. Elisabeth wurde mit der neugotischen Substanz äußerst behutsam umgegangen, die Wiederverwendung der Kommunionbank für die Altargestaltung ist unter den besprochenen Kirchen einzigartig.

6.10. Stadtpfarrkirche St. Othmar, Mödling NÖ

Adresse: Pfarrgasse 18, 2340 Mödling, polit. Bez. Mödling

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Der heutigen Pfarrkirche, die 1454 – 1523 erbaut wurde, gingen ungefähr sechs Vorgängerbauten voraus, deren erster im 9. Jahrhundert errichtet worden ist. Die Kirche aus der Spätgotik besteht aus einem hohen dreischiffigen Hallenraum mit vier Jochen, der Chorraum ist durch das quadratische Vierungsjoch, die kurzen Querschiffarme und ein gelängtes Chorjoch vom Langhaus abgesetzt.

Die Kirche wurde im frühen 16. Jahrhundert mit einem Kreuzrippengewölbe versehen, das bei einem Brand 1529 während der 1. Türkenbelagerung zerstört wurde. Das heutige Gewölbe stammt aus dem frühen 17. Jahrhundert, dieses wird von spätgotischen Pfeilern getragen. Bemerkenswert sind auch die Wandmalereien aus dem 19. Jahrhundert und die historistischen Glasfenster im Chorbereich.

Umgestaltung nach 1945

1962 wurden zwei Seitenaltäre aus dem Altarraum entfernt, um Platz für die Aufstellung eines Volksaltars zu schaffen.³⁰³ Das hölzerne Kommuniongitter wurde 1964 abgebaut und zerstört, das steinerne Kommuniongitter dient heute im Außenbereich der Kirche als Begrenzung des Pfarrplatzes. Ein provisorischer Volksaltar aus Holz wurde schließlich 1965 auf einem zweistufigen Podest aufgestellt.³⁰⁴ Ab 1969/70 fand das gotische Sakramentshäuschen wieder in seiner ursprünglichen Funktion für die Aufbewahrung der konsekrierten Hostien Verwendung. Die umfangreichen Restaurierungsarbeiten von 1982 versuchten den ursprünglichen Charakter der Hallenkirche wieder herzustellen. Bei dieser großangelegten Umgestaltung wurde auch der Taufort, der sich im hinteren Bereich des Seitenschiffes befand, in den Altarraum verlegt, es gab außerdem weitreichende Niveauveränderungen, die Stufen, die zum Hochaltar führen, wurden von neun auf fünf reduziert.

³⁰³ Die Einwände des Denkmalamtes wurden in diesem Fall nicht berücksichtigt, die Seitenaltäre gingen unwiderruflich verloren. Die Kanzel wurde zwar auf Anordnung des Denkmalamtes belassen, aber höher angebracht und der Aufgang entfernt, dieser befindet sich heute im Stadtmuseum Mödling.

³⁰⁴ Die Pfarrchronik berichtet, dass die liturgische Neuerung von der Pfarrgemeinde überwiegend positiv aufgenommen wurde.

Künstler

Bildhauer Prof. Hubert Wilfan

Liturgische Orte

1985 wurden die liturgischen Orte neu geschaffen. Aus einem Wettbewerb mit zehn Teilnehmern prämierte eine Jury, die aus Vertretern der Gemeinde und der Patronatspfarre bestand, zunächst drei Entwürfe. Aus diesen entschied sich der Pfarrgemeinderat für das Projekt von Prof. Hubert Wilfan (Abb.31). In den Materialien Stein und Bronze setzte Wilfan ein inhaltlich ausgefeiltes Programm, das von Pfarrer Wilhelm Müller vorgegeben wurde, um. Der neugeschaffene Altar wurde, mit einer kleinen Abweichung von zehn Zentimetern am früheren Platz des provisorischen Altares aufgestellt. Die „Tischplatte“ des Volksaltars bildet die ehemalige Mensa des Hochaltares und besteht aus massivem Marmor, der Unterbau aus Bronze zeigt an der Vorderseite die Perikope des wunderbaren Fischfanges (Joh. 21).³⁰⁵ Der Altar wurde am 14. Mai 1983 von Kardinal DDr. Franz König geweiht.

Am Ambo wurde das Gleichnis des Sämanns dargestellt (Mt 13,3b ff.), der Sämann steht im Zentrum, auf der einen Seite ist die Saat in zahlreichen Ähren aufgegangen, während auf der anderen Seite der Ertrag gering ausfällt (Abb. 33).

Weitere Gestaltungselemente

Prof. Hubert Wilfan hat 1993 auch einen Ständer für die Osterkerze, der die Form einer Sanduhr paraphrasiert und den Baldachin für das gotische Sakramentshäuschen geschaffen, auch das Vortragskreuz stammt von ihm (1985).

Der Hochaltar aus 1760 zeigt einen Doppelsäulenaufbau mit Sprenggiebel, das Altargemälde zeigt den Kirchenpatron den Hl. Othmar, weiters ist auch noch ein Gnadenbild „Maria Trost“ aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu sehen.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Für den Bronzeguss wählte Hubert Wilfan die Technik des Wachsausschmelzverfahrens, das einerseits eine fast skizzenhafte Gestaltung der Figuren ermöglicht, andererseits Auswirkungen

³⁰⁵ Der auferstandene Christus sitzt am Boden beim Feuer, vor ihm liegen Brote und Fische, links hinten ist Natanael zu sehen, vor ihm der Apostel Thomas (Abb. 32). Die Altarplatte wird rechts von den Aposteln Johannes und Petrus (links) gehalten, aus statischen Gründen besitzen die Bronzeplastiken einen Kern aus Stahl. An der Rückseite des Altares ist eine Szene der Othmarlegende dargestellt.

auf die Oberflächenbeschaffenheit der Plastiken hat, sie wirken fast porös. Stilistisch orientierte sich Wilfan, der bei Fritz Wotruba studiert hatte, eher an der Formensprache Alberto Giacomettis. Die liturgischen Orte von St. Othmar sind als markantes ikonologisches Gesamtkonzept ein Beispiel, wie Altar und Ambo vom Mobiliar zur Skulptur werden können.

6.11. Pfarrkirche Hl. Nikolaus, Velm, NÖ

Adresse: Kirchengasse 7, 2325 Velm, polit. Bez. Wien-Umgebung NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Pfarrkirche in Velm besitzt einen romanischen Kern, ihre heutigen Gestalt geht auf den Anfang des 13. Jahrhunderts zurück. Anbauten wurden Ende des 17. Jahrhunderts notwendig. Nach einem Brand 1848 wurde die Kirche restauriert und der Turm neu errichtet. Genauso bewegt wie die Baugeschichte der Kirche ist die Geschichte der Pfarre: Erstmals wurde 1208 eine Pfarre in Velm urkundlich erwähnt, diese wurde aber schon vor 1312 aufgehoben, 1956 wurde die Kirche wieder zur Pfarrkirche erhoben.

Heute erscheint die Kirche als fünfjochiger Saalraum mit kuppeligem Kreuzgratgewölbe und einem Chor mit geradem Abschluss. Die beiden westlichen Joche haben romanische Außenmauern und sind durch den ehemaligen romanischen Triumphbogen abgesetzt. Ein rechteckiger kapellenartiger Anbau an der rechten Langhausseite dient als Taufort und Anbetungsstätte.

Umgestaltung nach 1945

Der Altarraum wurde 1983 im Sinn der Liturgiereform des II. Vatikanums neu gestaltet (Abb. 37 und 38). Eine Stufe setzt den Chorbereich vom Gemeinderaum ab.

Architekt und Auftraggeber

DI Erwin Plevan

Liturgische Orte

Der Altartisch besteht aus einem ehemaligen Taufstein aus dem 16. Jahrhundert, der als Stipes dient. Auf das achteckige, aus Stein gearbeiteten Taufbecken wurde die rechteckige Mensaplatte gesetzt. Das Material der Mensaplatte wurde dem Stipes angeglichen und besteht aus rötlichem Stein.

Der als schlichte steinerne Säule mit einem halbkreisförmigen Lesepult gestaltete Ambo wurde rechts vom Altar, vor der Chorraumstufe positioniert.

Weitere Gestaltungselemente

Hinter dem Altar wurde eine abgemauerte Wandnische mit rötlichem Stein ausgekleidet. Diese Nische dient als „Bildträger“, ein Kruzifixus aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde hier angebracht, über diesem finden sich eine vergoldete Heilig-Geist-Taube und das Symbol der Dreifaltigkeit in Form eines Dreieckes, das von einem Strahlenkranz umgeben ist. In dieser flachen Wandnische fand auch der mittig angebrachte Tabernakel seinen Platz, die vergoldete Tabernakeltür zeigt ein Strahlenkranzmotiv. Unter dem Tabernakel ist eine Konsole, rechts und links von der Wandnische, die in ihrer Farbigkeit eine dunkle Hintergrundfolie für das Kruzifix darstellt, befinden sich zwei Bildtafeln, die nach oben hin im Halbkreis an die Wandnische anschließen und so die Altarwandgestaltung ergänzen. Diese Bildtafeln zeigen eine Reproduktion der Verkündigung Mariä von Peter Paul Rubens.³⁰⁶ An der Altarwand rechts wurden als bildlicher Schmuck auch noch zwei Statuen angebracht; ein Hl. Sebastian rechts und zur linken Seite ein Hl. Nikolaus. Beide Konsolfiguren stammen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In der Kirche gibt es im Chorraum neben der Verkündigung von Rubens eine weitere Reproduktion eines prominenten Gemäldes im Chorraum: Das Tondo Doni³⁰⁷ von Michelangelo wurde wie das Rubens-Gemälde im Format verändert, hier wurde eine rechteckige Version angebracht.

Die Fußbodengestaltung unterscheidet Altar- und Gemeinderaum: Im Chorraum wurden Solnhofner Platten, im Langhaus, ab dem Kirchengestühl hingegen eine Pflasterung in Rot- und Grautönen diagonal verlegt.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Architekt Erwin Plevan fügt hier vorgefundene Ausstattungsstücke zu einer optischen Einheit zusammen, die auch durch die farbliche Gestaltung aufeinander Bezug nehmen. Die Verwendung einer Reproduktion eines weltbekannten Gemäldes, die dazu noch zerstückelt angebracht wurde, erscheint fragwürdig. Bei der Gestaltung des Altarraumes wird die Chorabschlusswand mit einbezogen, wobei sich die zentrale Aufstellung des Tabernakels an die seit dem I. Vatikanum üblichen Altaraufbauten zu orientieren scheint. Die Gestaltung in Velm

³⁰⁶ Peter Paul Rubens, Die Verkündigung an Maria, um 1610; ursprünglich im Jesuitenkolleg Antwerpen heute im Kunsthistorischen Museum Wien Inv.Nr.GG 685.

vgl.<http://www.khm.at/Archiv/Ausstellungen/rubens/frame02ba.html> (22.11.2013). In Velm wurde die Bildkomposition des Originals den räumlichen Gegebenheiten angepasst: Die Hauptpersonen wurden auf den zwei Tafeln getrennt angebracht, Maria ist auf der linken, der Verkündigungengel auf der rechten Tafel zu sehen. Die ursprünglichen Proportionen des Rubensgemäldes erscheinen durch das Einfügen in die halbrunden Form stark verändert.

³⁰⁷ Michelangelo Buonarroti, Tondo Doni, 1506 – 1508, Uffizien, Florenz.

könnte angesichts der Verwendung von Versatzstücken auch als „postmodern“ bezeichnet werden.³⁰⁸

³⁰⁸ DI Erwin Plevan greift auf die stilistischen Besonderheiten der Postmoderne auch in seiner Altarraumgestaltung von St. Othmar/ Weißgerbern zurück.

6.12. Pfarrkirche Hl. Brigitta, Brigittenau, Wien XX.

Adresse: Kathol. Pfarramt Brigittagasse 3, 1200 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Pfarrkirche St. Brigitta ist ein Backsteinbau, der 1867 - 73 von Friedrich von Schmidt im Stil der Neogotik und Neoromanik errichtet wurde.

An ein dreischiffiges basilikales Langhaus schließt sich ein Chor mit 5/8 Schluss an. Kapitelle und die Gesimse sind aus hellem Stein, Ornamentmalerei betont die Gliederung, der Dachstuhl ist offen und ebenfalls bemalt. Am Triumphbogen ist das Jüngste Gericht dargestellt; die Malereien von Karl Hauck sind 1942 entstanden.

Umgestaltung nach 1945

1984 fand eine umfangreiche Innenrestaurierung statt, bei der die ursprüngliche Wand- und Deckenmalerei rekonstruiert wurde. Auch im Altarraum gab es einschneidende Änderungen: Ein Podest wurde errichtet, durch dieses wurde der Altarraum bis in den Bereich der querschiffähnlichen Anbauten vorgezogen. Der neue Bereich wurde wie der übrige Boden des Innenraumes in rot-weißem Schachbrettmuster gepflastert.

Architekt und Auftraggeber

DI Erwin Plevan

Liturgische Orte

Der neu errichtete Volksaltar, der 1985 geweiht wurde, ist durch Niveauveränderungen nahe an den Gemeinderaum gerückt und über drei Stufen von diesem erreichbar (Abb. 39 und 40). Der Ambo ist rechts vom Volksaltar nach vorne versetzt worden. Volksaltar und Ambo nehmen in ihrer Gestaltung Anleihen bei den Gestaltungsmerkmalen der Rundbogenarkaden im Bereich des Chorraumes. Säulen aus rotem Marmor mit Basen und Kapitellen aus hellem Stein tragen die Altarmensa des Tischaltars. Der Ambo steht auf einem Sockel aus rotem Marmor. Die Bankreihen und die neogotische Einrichtung blieben erhalten, nur die Kommunionbank wurde entfernt.

Weitere Gestaltungselemente

Die Einrichtung stammt aus der Entstehungszeit der Pfarrkirche, die Altäre wurden von Friedrich von Schmidt entworfen. Der Hochaltar im Polygonalchor besitzt ein Ziborium aus Sandstein und zeigt neugotische Elemente: Fialen- und Krabbendekor. Der Blockaltar hat einen Tabernakelaufsatz.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

DI Plevan, der die Pläne für die Umgestaltung entwarf, fügte die neuen liturgischen Orte durch die Farbwahl der Materialien und das Aufgreifen vorgefundener Formen in die historistische Ausstattung ein.

6.13. Pfarrkirche St. Paul, Döbling, Wien XIX.

Adresse: Kathol Pfarramt, Kardinal-Innitzer-Platz 1, 1190 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Der Vorgängerbau der heutigen Pfarrkirche aus dem Mittelalter, dessen Bauzeit in das 13. Jahrhundert zurückreichte, wurde 1826 wegen Baufälligkeit geschlossen und 1827 schließlich abgerissen. In den Jahren 1828/29 wurde der Neubau nach den Plänen von Josef Reiningger errichtet, die Weihe konnte schon 1829 erfolgen.

Vom Bautypus ist die Pfarrkirche in Döbling eine schlichte, blockhafte Saalkirche mit eingezogenem Eingangs- bzw. Chorjoch. Ein quadratischer Saalraum bildet den Gemeinderaum, dieser besitzt Lünettenfenster, eine Blendrahmengliederung und ist mit einem Platzlgewölbe versehen. An das Quadrat des Gemeinderaumes schließt sich in der Längsachse je ein Joch mit Tonnengewölbe an. Der einjochige Chor mit Platzlgewölbe und geradem Schluss ist an zwei Seiten von Nebenräumen umgeben.

Im Chorabschluss befindet sich der Hochaltar aus 1870 mit einem wandfüllenden Aufbau, das Altarbild mit der Bekehrung des Hl. Paulus von Josef Schönmann (1829) wird von korinthischen Halbsäulen vor gekuppelten Pilastern gerahmt. Auf der Mensa des Hochaltares befindet sich ein überkuppelter Tabernakel mit zwei Adorationsengeln.

Umgestaltung nach 1945

Nach Bombenschäden wurde die Kirche in den Jahren 1944 – 55 wiederhergestellt. Erdbebenschäden 1972 machten weitere umfangreiche Renovierungstätigkeiten notwendig.

Liturgische Orte

In St. Paul wurde schon 1967 als erster Volksaltar ein schlichter Tischaltar aus Holz aufgestellt. Im Zuge der Renovierungsarbeiten nach dem Erdbeben in den frühen 70er Jahren gab es die nächsten Veränderungen im Kirchenraum. Die beschädigten Deckengemälde von Hans Fischer aus den 1930er wurden übermalt und die Farbigekeit des frühen 19. Jahrhunderts wiederhergestellt. Der provisorische Holzaltar wurde entfernt, ein Altar aus Stein errichtet.

Die letzte Umgestaltung fand 1988 statt, der Altar aus den 70er Jahren wurde durch einen quadratischen Altar, der auf einer Altarinsel in der Mitte des Gemeinderaumes aufgestellt wurde,

ersetzt (Abb. 41). Dieser Altar hat einen Stipes, der aus zwei sich kreuzenden Platten besteht. Auf dieser, im Grundriss kreuzförmigen Unterkonstruktion ist die Mensaplatte angebracht.

Die Gemeinde kann durch das Umgruppieren und teilweise Entfernen des Gestühls nun an drei Seiten des Altares am Geschehen teilnehmen. Hinter dem Altar wurde auf einem zweistufigen Podest eine Sessio platziert, zwischen Altar und Sessio befindet sich der Ambo

Weitere Gestaltungselemente

Als Novum wurde ein kreuzförmiges Taufbecken in den Boden eingelassen³⁰⁹, sodass die liturgischen Orte für Taufe, Eucharistiefeier und Verkündigung in der Mittelachse des Kirchenraumes nach ihrer logischen Reihenfolge angeordnet sind, das Taufbecken liegt dem Eingang am nächsten, da das Sakrament der Taufe die Voraussetzung für die Teilnahme an der Eucharistiefeier ist.

Die Abdeckung des im Grundriss kreuzförmigen Taufbeckens, in das bei der Taufe der Priester hinabsteigen kann, wurde von Georg Bachmayr-Heyda entworfen. Sie besteht aus einem vergoldeten Kunststoffdeckel, der mit einem geriffelten Ornament versehen ist. An den Zwickeln des Oktogons, in das das Becken eingelassen ist, befinden sich Mosaike mit den Evangelistensymbolen (Abb. 42).³¹⁰ Der alte Taufstein befindet sich heute in der Längsachse des Raumes im Eingangsbereich, es ergibt sich dadurch eine Doppelung der Tauforte.

2010 kam es zu einer weiteren Umgestaltung des Taufortes: Aus sicherheitstechnischen Gründen wurde um das Taufbecken ein goldfarbenes Gitter errichtet, die Abdeckung, die zu fragil war, um begangen zu werden, wurde entfernt (Abb. 43). So kommt es zu einer weiteren Untergliederung des Raumes.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

St. Paul in Döbling greift mit seiner weitgehenden Umgruppierung des Kirchenraumes und den in der Mittelachse angeordneten liturgischen Orten früh die Möglichkeit des „Communio“ Raumes auf, negiert aber in einer im Sinne des Denkmalschutzes doch gewagten Weise den Charakter des gerichteten Raumes.

³⁰⁹ In der Erzdiözese Wien gibt es noch ein weiteres in den Boden eingelassenes Taufbecken, es befindet sich in der Kirche in Kritzensdorf.

³¹⁰ Die Achtszahl verweist auf die frühchristliche Zahlensymbolik, nach der diese das Ewige Leben bedeutete, die Zahl, die das Siebentage-Werk der Schöpfung übersteigt. Oktogonale Grundrisse findet man vor allem bei den frühen Baptisterienbauten, die in ihrer Funktion, wie das Taufbecken in St. Paul eine Immersionstaufe, das Eintauchen bzw. das Übergießen des Täuflings möglich machten. Die Form des Taufbeckens knüpft an alte Traditionen an und möchte den Taufritus in seiner frühchristlichen Form neu erfahrbar machen.

6.14. Pfarrkirche St. Peter am Moos, Muthmannsdorf, NÖ

*Adresse: Röm.kath. Pfarramt, Kirchenstraße 1, A-2723 Muthmannsdorf,
polit. Bez. Wr. Neustadt- Land NÖ*

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Wechselvolle Besitzverhältnisse dokumentieren sich in den einzelnen Bauphasen der Kirche: Der romanische Wehrturm, der wahrscheinlich in das 13. Jahrhundert zu datieren ist, wurde in der Gotik erhöht worden. Daran schließt der hochgotische Chor mit 5/8 Schluss und Maßwerfenstern aus der 2. Hälfte des 14. Jh. an. Das barocke Langhaus mit flacher Decke stammt aus den Anfängen des 18. Jahrhunderts.³¹¹

Aus den unterschiedlichen Bauphasen und dem barocken Anbau ergeben sich Lichtverhältnisse, die für eine liturgische Feier im Sinn des II. Vatikanums nicht unbedingt förderlich erscheinen: Während das Langhaus durch die barocken Fenster gut belichtet wird, ist das Turmquadrat, mit den bemerkenswerten romanischen Fresken (nach 1200), dunkel, der daran anschließende gotische Chorraum hingegen wieder hell.

Das Geviert unter dem Turm dient jetzt als Altarraum, der durch drei Stufen vom Langhaus erhöht ist und an den sich niveaugleich der gotische Chorraum anschließt.³¹² Bemerkenswert sind die hochwertigen gotischen und romanischen Ausstattungselemente dieses Baus.

Umgestaltung nach 1945

Der Volksaltar mit Ambo und Sessio wurden anlässlich der Kirchenrenovierung 1988/89 unter Pfarrer Pater Amadeus Hörschlager bei Mag. Heinz Ebner in Auftrag gegeben (Abb. 44).

³¹¹ Die Pfarrkirche in Muthmannsdorf spiegelt in ihrer Geschichte die wechselnden Herrschaftsverhältnisse im Grenzgebiet der Steiermark und Niederösterreich wider: Sie geht auf eine Pfarrgründungsurkunde aus 1136 zurück, die der Stifter des Chorherrnklosters Seckau Adalram v. Waldeck, dem Bischof von Salzburg übergeben wurde. Später wurde die Pfarre von Ottokar Przemysl wieder an Seckau übergeben. Im 14. Jahrhundert wurde die Pfarre von der Diözese übernommen, im 17. Jahrhundert kam die Pfarrkirche in den Besitz der Zisterziensermönche des Neuklosters in Wr. Neustadt, 1881 wurde das Neukloster mit dem Stift Heiligenkreuz vereinigt, damit kam die Pfarre Muthmannsdorf ebenfalls in den Besitz dieses Zisterzienserklosters.

³¹² Das Niveau des Chorraumes musste bedingt durch den gestiegenen Grundwasserspiegel im Laufe der Jahrhunderte um ca. 75 cm erhöht werden.

Liturgische Orte

Für die Gestaltung der liturgischen Orte wurde massives Kirschholz verwendet, einfache geometrische Formen bestimmen die Linien. Zwei Halbkreissegmente bilden den Stipes (Abb. 45). Der Ambo wurde entsprechend der Altarform gestaltet. Die Sessio, die sich schräg hinter dem Altar befindet, gleicht sich in Materialwahl und Formensprache den liturgischen Orten an. Die Materialwahl ging auf die Vorgaben des planenden Architekten zurück, ursprünglich wurde von Heinz Ebner Stein vorgesehen.³¹³ Die auf einfache Grundformen reduzierte Gestaltung sollte einerseits auf die romanischen Formen Bezug nehmen, andererseits in der Vielfalt des Kirchenraumes einen Ruhepol bilden.

Weitere Gestaltungselemente

Bei der Kirchenrenovierung 1988/89 wurde auch der Fußboden neu gestaltet, man verwendete rötlichen Marmor, der im inzwischen aufgelassenen Marmorsteinbruch auf dem Engelsberg, gewonnen wurde. Bemerkenswert ist das gotische Sakramentshäuschen im gotischen Chorraum, das heute als Tabernakel dient (Abb. 46).

Der Taufstein ist in der, dem Turmquadrat angeschlossenen, ursprünglich romanischen Kapelle situiert.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Die Formensprache und das Material binden die liturgischen Orte in den Raum ein, die Umgestaltung stellt in den schwierigen Raumverhältnissen eine durchaus praktikable Lösung dar. Die Neuordnung erfolgte vor der Installierung des „Wiener Modells“, es fand kein Wettbewerb statt, Heinz Ebner erhielt den Auftrag direkt durch den planenden Architekten. Der Altarraum in Muthmannsdorf ist die erste Arbeit dieses Künstlers in der Erzdiözese Wien, nachdem er schon einige Umgestaltungen für die Diözese Eisenstadt entworfen hatte. In Muthmannsdorf, das vor den strikten Vorgaben des „Wiener Modells“ umgestaltet wurde, war die Mensaplatte aus massivem Holz kein Hindernis für die Altarweihe.

³¹³ Interview mit Mag. Heinz Ebner vom 21.5.2010. Memoskript bei der Verfasserin.

6.15. Pfarrkirche Hl. Nikolaus, Herrenleis, Gemeinde Ladendorf, NÖ

Adresse: Herrnleis 5, 2126 Ladendorf, polit. Bez. Mistelbach, NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Kirche der 1560 erstmals urkundlich erwähnten Pfarre, wurde um 1770 errichtet.

Sie besitzt ein spätbarockes dreijochiges Langhaus (um 1774) mit einem Platzlgewölbe, das Chorjoch im Westen hat einen geraden Abschluss, an den Chor schließt ein gotischer Turm an.

Umgestaltung nach 1945 - Architekt

DI Erwin Plevan

Liturgische Orte

1992 wurde ein Volksaltar aus rotem Marmor von DI Erwin Plevan gestaltet, Vorgabe für den Architekten war, den Altarentwurf auf die barocke Ausstattung des Kirchenraumes abzustimmen.³¹⁴ Zwei Säulen, die durch horizontal verlaufende Einkerbungen gegliedert sind, auf einer rechteckigen Sockelplatte aus rötlichem Marmor tragen die ebenfalls rechteckige Mensa. Diese ist mit waagrechten Einkerbungen an der Vorderseite versehen, die rechteckigen Marmorplatten des Sockels und der Mensa sind an den Ecken gerundet. Der rechts vom Altar aufgestellte Ambo entspricht den Formen des Altares, hier trägt eine Marmorsäule das Auflagepult, diese Säule ist auf einer rechteckigen Bodenplatte montiert (Abb. 47 und 48). Die Altarweihe wurde durch Kardinal Hans Hermann Groer vorgenommen.

Weitere Gestaltungselemente

Der Hochaltar aus Marmor stammt aus dem Jahr 1720, das Altarbild von Martin Johann Schmidt (1777) zeigt den Kirchenpatron, den Hl. Nikolaus.

Der Chorraum ist durch eine Stufe vom Langhaus aus zu erreichen, der Altarraum ist mit Solnhofener Platten gepflastert. Die Kommunionbank befindet sich auf einer Stufe hinter dem Volksaltar, weitere Stufen führen zum barocken Altar.

³¹⁴ Wiener Kirchenzeitung 20.Dez.1992, S. 6.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

DI Erwin Plevan greift bei der Gestaltung die Tischform auf, der rote Marmor korrespondiert mit der Farbigkeit des Materials des Hochaltares. Durch die Farbigkeit und die dezente Formen wurde die Auflage, den neuen Altar in den Kirchenraum einzufügen, auf jeden Fall erfüllt.

6.16. Pfarrkirche St. Othmar, Kolonitzplatz, Wien III.

Adresse: Pfarramt St. Othmar unter den Weißgerbern, Kolonitzplatz 1, 1030 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die heutige Kirche ist an der Stelle einer 1875 abgetragenen barocken Vorgängerkirche errichtet worden. Ab 1866 wurde der Neubau nach Plänen von Friedrich von Schmidt errichtet, 1873 konnte die Kirche durch Kardinal Othmar Rauscher geweiht werden.

Die Pfarrkirche ist ein bedeutendes Beispiel des Historismus und greift in neogotischer Manier die Formensprache der Backsteingotik auf. Einem dreischiffigen fünfjochigen basilikalischen Raum mit quadratischer Vierung ist ein zweijochiger Chor mit 5/8-Schluss angefügt, wobei die Seitenschiffe bis in das erste Chorjoch weitergeführt sind.

Umgestaltung nach 1945

Durch einen Bombenangriff wurde der Kapellenkranz 1944 schwer beschädigt, die Restaurierungsarbeiten waren erst 1960 abgeschlossen. Dabei wurden die an den Gewölben befindlichen Malereien aus der Entstehungszeit des Kirchenraumes und ein Bilderzyklus im Presbyterium übermalt, da kein Geld für Restaurierungsarbeiten vorhanden war.

1993 wurde der Altarraum nach den Entwürfen von DI Erwin Plevan neu gestaltet.

Architekt

DI Erwin Plevan

Liturgische Orte

Nahe der Vierung wurde ein ovales Podest für den Altar geschaffen, der Ambo wurde noch weiter nach vorne, links vom Altar auf ein eigenes Podest gestellt (Abb. 49). Die Bodengestaltung betont die Eigenständigkeit der neuen liturgischen Orte, die Steinfliesen der Podeste heben sich durch ihre Farbigkeit deutlich von der historistischen Fliesengestaltung ab. Das Kommuniongitter vor dem Hochaltar wurde belassen, der neue Volksaltar wurde als Tischaltar in postmodern anmutender Manier gestaltet. Vier türkisblaue Säulen, deren oberes Drittel vergoldet ist und von welchen jeweils zwei durch mit goldenen Kugelementen geschmückten Querstreben verbunden sind, tragen eine steinerne Altarmensa (Abb. 50). Auch die Sessio, bestehend aus einer Bank rechts seitlich und dem Priestersitz rechts hinter dem Altar ist in dem gleichen auffälligen Türkis gehalten.

Der Ambo, der auf einem eigenen Podest links vom Altar weit vorgezogen situiert wurde, besteht wie der Altar aus türkisen Säulen, die eine Steinplatte als Auflagefläche tragen, an der Vorderseite gibt es ein weiteres Pult, das es ermöglicht, das Evangeliar zu präsentieren (Abb. 51).

Weitere Gestaltungselemente

Die Stirnseiten der Seitenschiffe wurden um 1940 mit Wandgemälden von Rudolf Holzinger versehen. Der Hauptteil der Einrichtung stammt aus der Entstehungszeit, der Hochaltar zeigt neugotische Formen mit Holzfiguren von Franz Melnitzky. Auch das neugotische Kommuniongitter mit Vierpassornamentik ist erhalten.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Die farbliche Gestaltung der liturgischen Orte setzt einen neuen Akzent in den Kirchenraum und ist anscheinend durch die Fresken an den Abschlusswänden der Seitenschiffe inspiriert. Neben der Farbwahl sind auch die Anklänge an die Postmoderne mit den Säulen und den Schmuckelementen in der Gestaltung von Altarräumen eher ungewöhnlich.

6.17. Pfarrkirche Zu den sieben Zufluchten, Altlerchenfeld, Wien VII.

Adresse: Pfarre Altlerchenfeld, Mentergasse 13, 1070 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Diese Pfarrkirche wurde 1848/53 errichtet und zählt zu den bedeutendsten Bauten des „Romantischen Historismus“ in Wien.³¹⁵ Johann Georg Müller, der Architekt, der sich in einem Wettbewerb durchsetzte, wählte eine eklektische Formensprache aus romanischen und gotischen Formen mit großen Wandflächen. Da Müller früh verstarb, wurde der Bau ab 1849 von Eduard van der Nüll und später von Franz Sitte zu Ende geführt. Die reiche Innenausstattung und die Entwürfe für die dekorativen Malereien stammen von van der Nüll. Nach dieser bewegten Baugeschichte konnte 1861 die Kirche schließlich geweiht werden.

Der Backsteinbau ist als dreischiffige Basilika mit achteckiger Vierungskuppel ausgeführt und besitzt ein Langhaus mit Stützenwechsel und Kreuzrippengewölben. Im Chorraum befindet sich ein steinerner Altar, der wie die gesamte Einrichtung auf Entwürfe van der Nülls zurückgehen dürfte und neogotische Formen aufgreift.

Umgestaltung nach 1945

Liturgische Orte

In der Altlerchenfelderkirche wurde schon 1934 ein transportabler Volksaltar auf Rädern für Jugendmessen verwendet, sie zählt damit zu den ersten Kirchen Wiens, in denen Messen zum Volk gewandt gefeiert wurden.³¹⁶ Dieser Volksaltar blieb bis 1978 in Verwendung und wurde dann durch eine Holzkonstruktion ersetzt, die formal aber als Provisorium zu bezeichnen ist.³¹⁷

³¹⁵ Die Planungsgeschichte weist einen bemerkenswerten Bruch auf: Nachdem der Bau bis zum Sockel nach einem Entwurf des Hofbaurates Paul Wilhelm Eduard Sprenger (1798 – 1854) in klassizistischen Formen ausgeführt war, kam es nach der Revolution 1848 zu einem Architektenwechsel, der Schweizer Johann Georg Müller wurde nach einem bemerkenswerten Wettbewerb beauftragt, den Bau im Sinn eines „vaterländischen“ Stiles auszuführen. Der Ausschreibung des ersten Architekturwettbewerbes der Monarchie folgten die renommiertesten Architekten der damaligen Zeit, insgesamt langten bis zum August 1848 zwölf Entwürfe ein, das Projekt des jungen unbekanntenen Johann Georg Müller konnte sich gegen den Entwurf der Architekten Eduard van der Nüll und August Siccard von Siccardsburg und das Gemeinschaftsprojekt von Theophil Hansen und Christian Ludwig Förster durchsetzen.

³¹⁶ vgl. Wiener Kirchenzeitung, 147. Jg, 15. Oktober 1995, Wien 1995, S. 6

³¹⁷ Der 1934 in der Pfarre tätige Jugendkaplan Johannes März griff hier wahrscheinlich die Innovationen des Klosterneuburger Kreises um Pius Parsch auf, die er auf Pfarrausflügen mit seiner Jugendgruppe, bei denen auch die umgestaltete St. Gertrudskapelle besichtigt wurde, kennengelernt hatte. Die Aufstellung des Volksaltars führte zu einer Intervention der Erzdiözese und einem kontroversen Gespräch mit dem Generalvikar Prälat Josef Wagner. Die Installierung des zweiten Volksaltars 1978 wurde hingegen von keiner Kontroverse begleitet. Informationen von Diakon Georg Pawlik; E-Mail vom 21.1.2014 liegt der Verfasserin vor.

1995 ersetzte man diesen Volksaltar durch eine dauerhafte Lösung: Auf einer Altarinsel, die ihren Platz in der Vierung fand, wurde ein Steinaltar mit oktogonaler Mensaplatte aus rötlichem poliertem Stein aufgestellt. Die Mensa wird von vier Säulen aus hellem Stein getragen, die den romanisierenden Formen des Kirchenbaues angeglichen sind, zwischen diesen Säulen befindet sich eine viereckige Steinplatte, die ein Kreuz trägt (Abb. 52 und 53). Die Altarweihe erfolgte am 1. Okt. 1995 durch den Botschafter des Heiligen Stuhles DDr. Donato Squicciarini.³¹⁸ Der Ambo, der ebenfalls auf der Altarinsel Platz fand, orientiert sich in seiner Gestaltung am Altar.

Weitere Gestaltungselemente

Die Kirche zählt durch ihre reiche malerische Ausstattung zu den wichtigsten Werken des Historismus in Wien. Die nazarenischen Fresken gehen auf die Entwürfe des Wiener Akademiedirektors Joseph Führich zurück und wurden von seinen Schülern ausgeführt (Leopold Kupelwieser, Karl Blaas u. a.). Der Freskenzyklus wurde nach einem ausgeklügelten ikonographischen Programm erstellt und zeigt wichtige Ereignisse der biblischen Geschichte. In der Apsis sind neben einem Triumphkreuz die Sieben Zufluchten³¹⁹ zu sehen. Dieses ebenfalls von Führich entworfene Fresko führte Eduard Engerth aus.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Die Altargestaltung entspricht dem Bestreben, eine möglichst dem Stil des Kirchenbaus entsprechende Gestaltung zu finden und so den Volksaltar als integrativen Bestandteil der Ausstattung erscheinen zu lassen.

³¹⁸ Dabei wurden auch Reliquien der Hll. Leopold, Klemens Maria Hofbauer und Elisabeth im Altar beigesetzt.

³¹⁹ Zu den Sieben Zufluchten zählen: Dreifaltigkeit, Cruzifixus, Altarsakrament, Muttergottes, Schutzengel, Heilige und die Armen Seelen.

6.18. Pfarrkirche Hl. Michael, Hof am Leithaberge, NÖ

Adresse: Pfarramt Hof am Leithagebirge, Hauptstraße 7, 2451 Hof am Leithaberge, polit. Bez. Bruck an d. Leitha NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die baugeschichtlich interessante Pfarrkirche besitzt einen romanischen Kern, die Seitenkapelle wurde in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts errichtet. Die einzelnen Bauteile wurden Ende des 17. Jahrhunderts zu einer zweischiffigen Einstützenhalle umgestaltet, wobei die Achsabweichungen der Bauteile einen spannungsreichen Innenraum ergeben.

Das nördliche zweijochige Kirchenschiff, das im Wesentlichen aus der romanischen Bauphase stammt, führt über einen halbkreisförmigen Triumphbogen in einen einjochigen Chor mit 5/8-Schluss, der um 1300 erbaut wurde, dieser steht in einem leichten Knick zum Kirchenschiff. Die im Süden angebaute Seitenkapelle aus dem 14. Jahrhundert besitzt eine Gruft. Diese ehemalige Kapelle hat wie das nördliche Kirchenschiff zwei Joche und einen Nebenchor mit einem gedehnten 5/8-Polygon. Die Chorräume wurden durch Mauerausbrüche miteinander verbunden. Die Kirchenschiffe sind mit Kreuzgratgewölben, die Chöre mit Kreuzrippengewölbe versehen. Beidseitig des eingestellten gotischen Turmes im Westen befindet sich eine Empore, die über eine gusseiserne Wendeltreppe aus dem 19. Jahrhundert zu erreichen ist.

Im Norden wurde im 17. Jahrhundert eine Sakristei angebaut, der letzte Zu- und Umbau 1995 ist die im Westen angebaute Aufbahrungshalle.

Als liturgisches Zentrum dient heute der einjochige Chor, eine Stufe führt vom Gemeinderaum in den Chorraum.

Umgestaltung nach 1945

Liturgische Orte

1995 wurden die liturgischen Orte neu gestaltet. Die Altarmensa und die Auflagefläche des Ambos sind aus Glas, der Unterbau besteht in beiden Fällen aus Holz. Altar und Ambo sind als monumentale Handskulpturen gestaltet, die beim Altar seitlich, beim Ambo nach vorne gedreht erscheinen (Abb. 54 und 55). Am Sockel des Altares sind zwei Fische und fünf Brote zu erkennen, die auf die Evangelienperikope der wunderbaren Brotvermehrung (Joh. 6,1 – 15) verweisen. Der Altar wurde von Johann Bühringer aus Neustadt/Donau nach den Vorgaben von

Moderator Josef Beckers gefertigt.³²⁰ Da die Mensaplatte aus Glas besteht, wurde der Altar nicht konsekriert.

Weitere Gestaltungselemente

Im Chorraum wurde der Altartisch des barocken Hochaltars belassen, das Altarbild des Hl. Michael wurde davon entfernt und rechts seitlich angebracht. Im Chor des Seitenschiffes befindet sich ein Marienaltar aus dem 3. Viertel des 18. Jahrhunderts, davor wurde der barocke Taufstein aufgestellt. Die in situ belassene Kanzel stammt aus dem 19. Jahrhundert. Die blockhafte Aufstellung der Bankreihen in den zwei Kirchenschiffen wurde bei der Umgestaltung beibehalten, die Sicht auf das zentrale Geschehen am Altar ist, durch die räumliche Situation bedingt, im Seitenschiff eingeschränkt.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

In diesem Fall werden die liturgischen Orte selbst zur Skulptur und stellen einen markanten Blickpunkt in dem kontrastreichen Kirchenraum dar.

³²⁰ Die Altargestaltung war durchaus umstritten, gilt aber heute als akzeptiert. Im Pfarrverband befindet sich auch die Kirche zum Hl. Nikolaus in Au am Leithaberge, hier wurde unter der Leitung von Mod. Beckers 1992 der Innenraum umgestaltet, die liturgischen Orte entwarf der ortsansässige Künstler Andreas Roseneder. Der Altarstipes wurde hier in Form einer umgedrehten „Sieben“ gestaltet, die Mensaplatte ist aus Stein.

6.19. Pfarrkirche Hll. Magdalena und Rupert, Scheiblingkirchen, NÖ

*Adresse: Pfarramt Scheiblingkirchen, Schulgasse 36, 2831 Scheiblingkirchen,
polit. Bez. Neunkirchen NÖ*

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Der romanische Rundbau wurde vor 1164 an der Stelle eines wahrscheinlich römischen Quellheiligtums errichtet, seit 1146 dient die Kirche als Pfarrkirche, diese ist heute dem Chorherrnstift Reichersberg inkorporiert. Auf das Quellheiligtum geht ein heute nicht mehr vorhandener Brunnen in der Kirche zurück.

Der kreisförmige Hauptraum wölbt sich auf zwei breiten kreuzförmigen Gurtbögen, daran schließt sich eine halbkreisförmige Apsis mit einer Halbkuppel an.

Renovierungen und Umgestaltungen

1656 wurde ein Aufbau über dem Kranzgesims errichtet, der die Kuppel entlasten sollte.

Umgestaltung nach 1945

Der erste Volksaltar wurde 1967 installiert, er bestand aus einem Unterbau aus Beton und war mit ungarischem Marmor verkleidet, dieser Altar befand sich an der gleichen Stelle wie der 1996 aufgestellte Volksaltar, war aber etwas größer dimensioniert (210 cm x 1 m). Im Zuge der Renovierungsarbeiten 1967 wurde der Altarraum purifiziert: Der im Nazarener-Stil gehaltene Hochaltar aus dem späten 19. Jahrhundert wurde entfernt, befindet sich derzeit aber noch in Räumlichkeiten der Pfarre. 1996 kam es zu einer umfassenden Renovierung. Die Altarraumgestaltung wurde in Absprache mit der Diözesankonservatorin DI Dr. Hiltigund Schreiber vorgenommen. Die Innenrenovierung hatte vor allem auch eine Vereinheitlichung der Bodengestaltung zum Ziel, da der Altarraum mit einem Marmorboden versehen war, während in einem Teil des Mittelganges Kehlheimer Platten, im Bankbereich PVC-Beläge, im Eingangsbereich Kunststeinpflaster und im Bereich der Marienkapelle Betonsteinpflaster zu finden waren.³²¹ Es kam auch zu Veränderungen im Altarraum, so wurden eine Stufe entfernt und die liturgischen Orte neu geschaffen.

³²¹ Die Angaben wurden einem Schreiben Pfarrer Mag. Thomas Rörig zurück. E-Mail vom 7.1.2014 liegt der Autorin vor.

Liturgische Orte

Der Altar ist ein schlichter Blockaltar aus Mannersdorfer Kalkstein und bildet das Zentrum der Apsis, die Sessio folgt dem Rund des Chorschlusses, ein Sakramentshäuschen ist in die Mauer links vom Altar eingelassen. Der Ambo, wie der Altar aus Kalkstein gefertigt, befindet sich rechts nahe dem Übergang zum Hauptraum (Abb. 56 und 57). Die Altarweihe fand am 30. November 1996 durch Propst Eberhard Vollnhofer statt.

Weitere Gestaltungselemente

Der historische Taufstein wurde 1996 neu aufgestellt und befindet sich im Hauptraum rechts. Bis auf eine Kreuzigungsgruppe (Kruzifixus und die Assistenzfiguren Hll. Maria und Johannes), die an der Stirnwand der Apsis vor einer Mauernische eines zugemauerten Rundbogenfensters angebracht ist, weist der Chorraum keine bildlichen Darstellungen auf.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Die Gestaltung des Altarraumes folgt in den einfachen Formen und der Materialwahl den Gegebenheiten des Kirchenraumes. Scheiblingkirchen kann durch die umfangreichen Umgestaltungen als Beispiel für die Purifizierungsbestrebungen der 1960er Jahre in mittelalterlichen Kirchenräumen dienen.

6.20. Pfarrkirche Maria Loretto, Jedlesee, Wien XXI.

Adresse: Pfarre Jedlesee-Maria Loretto, Lorettoplatz 1, 1210 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

An der Stelle dieser Kirche stand eine Maria-Loretto-Kapelle, deren Stiftung in das Jahr 1712 zurückgeht. Das Langhaus wurde 1779 als Saalraum mit gekehlter Flachdecke und abgerundeten Ecken angebaut, die bestehende Kapelle wurde dabei als Chorraum mit einbezogen.

Aus der Baugeschichte ergibt sich die besondere Raumsituation: ein geräumiger schlichter barocker Einraum mit einem relativ lang gezogenen engen Chorraum.

Renovierungen und Umgestaltungen

Im 19. Jahrhundert wurde eine Balkonempore eingezogen, die auf Gusseisensäulen aufruhrt (1877).

Umgestaltung nach 1945

Umfassende Renovierung und Neugestaltung der liturgischen Orte 1998.

Architekt

Joachim Hoffmann

Liturgische Orte

Die liturgischen Orte wurden wegen der beengten Situation im Chorraum gestaffelt in der Längsachse des Kirchenraumes angeordnet. In der Mitte des Langhauses wurde der barocke Taufstein positioniert, der Ambo steht auf der ersten Stufe, die vom Langhaus in den Chorbereich führt, der Altar auf einer weiteren Stufe hinter dem Ambo, die Sessio ist hinter dem Altar platziert (Abb. 58). Der gesamte Fußboden ist mit Kehlheimer Platten gepflastert, die Stufen schwingen ab dem Triumphbogen konkav nach vorne.

Joachim Hoffmann schuf einen Blockaltar aus weißem italienischem Marmor, wobei die Altarform sich konisch nach unten verjüngt; die annähernd ovale Mensa ist glatt poliert, der Stipes hingegen aufgeraut belassen (Abb. 59). Der Ambo aus demselben Stein ist transparenter

gestaltet, die konisch verjüngte Form ist an der Stirnseite durchbrochen, dadurch ist der Blick auf den Altar gewährleistet.

Weitere Gestaltungselemente

Die barocke Ausstattung, besonders der Hochaltar, der den geraden Chorabschluss füllt, die Seitenaltäre und die Kanzel aus der Bauzeit wurden auch bei der letzten Innenrenovierung erhalten. Der Osterkerzenleuchter in der Längsachse von 1998 stammt von Joachim Hoffmann und wurde nah dem Taufbecken platziert. Die Säule des Leuchters ist in Marmor gehalten, die aufgesetzte Tropfschale aus Edelstahl. Die 1998 angebrachten Beleuchtungskörper wurden bewusst modern gestaltet, der Chorraum wird durch Deckenfluter indirekt beleuchtet.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Materialwahl und besonders die Farbe des Steines der liturgischen Orte korrespondieren mit der klassizistischen Ausstattung der Kirche. Die geschwungenen Formen der neu geschaffenen liturgischen Orte nehmen die barocke Formensprache auf, sind aber trotzdem eigenständig.

Die räumliche Anordnung ergibt sich aus den besonderen Gegebenheiten des historischen Raumes und bedingt eine durchaus spannungsreiche Situation, da mehrere liturgische Brennpunkte geschaffen wurden. Die Sicht auf das liturgische Geschehen wird durch das aufsteigende Niveau des Bodens verbessert.

6.21. Franziskanerkloster Franziskus-Friedenskapelle, Wien I.

Adresse: Franziskanerkloster, Franziskanerplatz 4, 1010 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Der Franziskanerorden in Wien bezog 1589 die Räumlichkeiten eines Büsserinnenhauses, das im späten 14. Jahrhundert von den Wiener Bürgern gegründet wurde und im 15. Jahrhundert durch Um- und Zubauten erweitert und verändert worden ist. Nach der Übernahme durch den Franziskanerkonvent wurde die Kirche des Hl. Hieronymus 1603 nach den Plänen von Pater Bonaventura Daum neu- und umgebaut. Die Weihe erfolgte 1611. Das Klostergebäude stammt aus dem 17. Jahrhundert, 1630 wurde ein Krankentrakt mit eigener Kapelle durch Frater Mauro Pirnpaur errichtet.

Die Franziskuskapelle dient heute als Beichtzimmer, Andachtsraum und Raum für Eucharistiefiern im kleinen Rahmen.

Die Kirche weist einen nach Süd-Ost orientierten Saalraum mit gleich breitem Chor auf, zwischen den Strebepfeilern wurden beidseitig Kapellen angelegt. Die Franziskuskapelle liegt zwischen dem Langhaus der Kirche und dem Kreuzgang des Klosters, daher gibt es auch zwei Zugänge. Die Kapelle dürfte aus dem 17. Jahrhundert stammen und wurde vor der Umgestaltung „Antonius-Kapelle“ genannt und als Konvent- und Beichtkapelle verwendet, nach der Neugestaltung dient sie darüber hinaus als Andachtsraum und Wochentagskapelle.

Drei mittig stehende Rundsäulen, die das barocke Gewölbe tragen, dominieren den Raumeindruck. Die Kapelle wird durch eine zum angrenzenden Kreuzgang gelegene Fensterreihe belichtet. Für die Gestaltung eines liturgischen Raumes erschwerend dürfte auch die Lage der Kapelle gewesen sein: Es gibt an allen Seiten Türen. An den Schmalseiten gelangt man durch diese in die angrenzenden Räume des Klosters, an den Längsseiten in den Kirchenraum bzw. zum Kreuzgang.

Umgestaltung nach 1945

1999 kam es zu einer weitreichenden Umgestaltung: Es gab einen geladenen Wettbewerb, den Prof. Oskar Höfinger für sich entscheiden konnte.³²² Oskar Höfinger gestaltete hier, nachdem er auch schon den Altarraum der Hieronymuskirche (Franziskanerkirche) 1997 entworfen hatte,

³²² An diesem Wettbewerb nahmen auch Mag. Heinz Ebner und DI Johannes Traupmann teil. Die Informationen stammen aus einem Schreiben von P. Gottfried Wegleitner vom 19.12.2013. E-Mail liegt der Verfasserin vor.

einen liturgischen Raum, der ikonographisch Bezug auf das Leben des Franziskus nimmt und am 3.10. 1999 durch Weihbischof Alois Schwarz geweiht wurde.

Höfing er konnte hier ohne Rücksicht auf bestehende Einrichtungsgegenstände ein bemerkenswertes „Gesamtkunstwerk“ schaffen (Abb. 60).

Architekt und Auftraggeber

Liturgische Orte: Oskar Höfing er, Auftraggeber: Konvent der Franziskaner Wien

Liturgische Orte

Oskar Höfing er stellte den Altar vor die erste Säule, die dahinter liegende Tür wird zum Bildträger und dadurch als Tür nicht wahrgenommen, auch die Supraporte dieser Öffnung wird Teil der bildnerischen Gestaltung (Abb. 61).³²³

Der Altarblock aus hellem Stein, der in der Farbigkeit den im Raum befindlichen Säulen entspricht, ist als Relief bildnerisch gestaltet.³²⁴ Der Ambo, der vor der ersten Säule steht, zeigt Franziskus mit einem seiner Gefährten. Das Relief des Altares und das Hochrelief des Ambos sind dynamisch gestaltet, die Figuren stehen in räumlichen Bezügen zueinander. Dass die liturgischen Orte in der zentralen Achse zwischen den Säulen stehen, ergibt sich aus der schwierigen Raumsituation.

Weitere Gestaltungselemente

Auffällig ist, dass es hier im Gegensatz zu vielen anderen liturgischen Räumen keine fixe Bestuhlung gibt. Die frei aufgestellten Stühle, als moderne Varianten eines Betstuhles gestaltet, ermöglichen in der schwierigen Raumsituation flexible Anordnungen und damit den Blick auf die liturgischen Orte. Der Boden ist mit Kehlheimer Platten gepflastert.

Eine weitere Schwierigkeit der Umgestaltung waren die eher düsteren Lichtverhältnisse dieses Raumes, die Einrichtung reagiert auf diesen Umstand mit heller Farbigkeit.

An der dem Altar gegenüberliegenden Wand hat Höfing er die Nische zwischen den beiden Türen als Relief gestaltet. Dieses hat den Sonnengesang, das zentrale Gebet des Franziskus, zum

³²³ Höfingers informelles Bild spricht eine kristalline, kubistisch anmutende Sprache, die Farbigkeit wird von Grün-, Weiß- und Gelbtönen bestimmt, die Farben werden nach oben hin heller. Dieses „Altarbild“ ist ein seltenes Beispiel einer neuen bildnerischen Gestaltung des Altarbereiches und ist wahrscheinlich der komplizierten Raumsituation zu verdanken.

³²⁴ Das Altarrelief zeigt an der Vorderseite Christus, der mit ausgestreckten Armen Brot und Kelch den zwölf Jüngern reicht, die sich rechts und links von ihm um den Altar gruppieren, die Gruppe der Jünger reicht bis an die Schmalseiten des rechteckigen Blockes, die Rückseite ist glatt. Höfing er wählt hier, anders als bei der späteren Gestaltung der Altäre des Neuklosters in Wr. Neustadt und der Kirche am Hof (Wien I.), keine abstrakte kristalline Form, sondern gestaltet hier den Altar mit einem figürlichen Relief.

Thema und stellt gleichzeitig einen Kontrapunkt zur malerisch gestalteten Tür hinter dem Altar dar (Abb. 62).³²⁵

Der Tabernakel wurde rechts neben dem Altar in die Wand eingelassen, die vergoldete Tabernakeltür wurde in der kristallinen Bildsprache Höfingers als Relief des auferstandenen Christus, dessen Körper aus einem die Hostie symbolisierenden geteilten Kreis gebildet wird, gestaltet.

Das vergoldete Altarkreuz, das ebenfalls von Oskar Höfinger entworfen und links vom Altar aufgestellt wurde, verschränkt das Motiv der Kreuzigung mit der Auferstehung in dynamischer Weise.³²⁶

Auch die Altarleuchter wurden nach dem Entwurf des Künstlers speziell für diesen Raum geschaffen. Die Sessio befindet sich links vom Altar und besteht aus einfachen Hockern, die halbkreisförmig angeordnet sind.

Der Beleuchtung des eher düsteren Raumes liegt ein überlegtes Konzept zugrunde, indirekte Strahler und punktuelle Hinterleuchtung setzen die liturgischen Orte in Szene.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Oskar Höfinger gelingt hier trotz der schwierigen Situation eine überzeugende Gestaltung eines allen liturgischen Funktionen gerecht werdenden Raumes.

³²⁵ Der Künstler bezeichnete die von ihm entworfenen liturgischen Orte und das Relief zum Sonnengesang als „Kristalle der Liebe“; vgl. Wiener Kirchenzeitung. 3. Okt. 1999, S. 23.

³²⁶ Es erinnert an die Gestaltung des Altarkreuzes in der Neuklosterkirche zu Wr. Neustadt.

6.22. Pfarrkirche Hl. Bartholomäus, Kalvarienbergkirche, Wien XVII.

Adresse: Pfarre, Sankt-Bartholomäus-Platz 3, 1170 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Der Vorgängerbau, der durch eine Hl. Grab Kapelle als Zielort der Wiener Karfreitagswallfahrt, bekannt geworden ist, wurde im Zuge der Türkenkriege 1683 zerstört. 1766 – 69 wurde die heutige Kirche von Josef Ritter neu erbaut, wobei die Pläne von Thaddäus Adam Karner stammen dürften. Im 19. Jahrhundert wurde dieser Bau von Richard Jordan vergrößert.

Die Kirche besitzt einen Saalraum, der durch seine Weite beeindruckt, die Wände werden durch Doppelpilaster gegliedert. Das Langhaus besitzt ein Tonnengewölbe, das mit Stichkappen versehen ist. Die Vierung mit Platzlgewölbe ist durch Doppelgurtbögen abgesetzt, daran schließt sich der zweijochige Chor mit einem gerundeten Abschluss an.

Im Chor befindet sich ein neobarocker Hochaltaufbau aus dem Ende des 19. Jahrhunderts. Das Altarblatt zeigt die Erscheinung des auferstandenen Christus am See Genezareth. Der Tabernakel und die Adorationsengel stammen von Hans Petermair (20. Jahrhundert).

Für den Raumeindruck bestimmend sind die schräg gestellten einschwingenden Wände mit den seichten Altarnischen und die Oratorien mit den vorschwingenden Brüstungen im Chorraumbereich.

Renovierungen und Umgestaltungen

Nach der Bombardierung in den letzten Kriegstagen 1945, die große Teile der Inneneinrichtung zerstört hatte, wurde die Kirche von DI Hans Petermair wiederaufgebaut. 1948 konnte das Gebäude wieder als Pfarrkirche verwendet werden. Umfangreiche Sanierungsmaßnahmen wurden um 2000 vorgenommen.

Umgestaltung nach 1945

Der erste Volksaltar wurde unter Pfarrer Johann Koller 1969 aufgestellt. Dieser Altar wird heute noch verwendet. Zunächst wurde diese Veränderung von der Mehrheit der Pfarrgemeinde abgelehnt.³²⁷

Die Weihe dieses Altares erfolgte 1969 durch Erzbischofskoadjutor Dr. Franz Jachym. Der Altarraum wurde bei der umfangreichen Innenrenovierung von 1999 – 2000 neu geordnet.³²⁸ Die

³²⁷ Die Informationen sind einem Schreiben von Pf. Dr. Karl Engelmann entnommen. E-Mail vom 19.12.2013 liegt der Verfasserin vor.

Neuanordnung der liturgischen Plätze stellte die letzte Etappe einer fast 15jährigen Generalsanierung dar.³²⁹

Liturgische Orte

Der Altarraum wurde durch ein weit in die Vierung vorgezogenes ellipsenförmiges Podest an den Gemeinderaum herangerückt. Zwei geschwungene Stufenabsätze führen zum Volksaltar, dieser steht nach der Neuordnung ca. 1 m weiter nach hinten versetzt. Zwei weitere Stufen führen von diesem neu geschaffenen Bereich zum Hochaltar. Der Fußboden wurde einheitlich mit Kehlheimer Platten gestaltet (Abb. 63).

Der Altar von 1969 besteht aus rotgeädertem Marmor und nimmt die barocke Formensprache des Raumes auf, der Stipes ähnelt den Sarkophagaltären des Barock, die Mensaplatte ist abgestuft und in dunklem Stein gehalten. Der Ambo rechts vom Altar wurde 1999/2000 neu geschaffen und steht auf einem kleinen halbrunden Vorsprung des Podestes. Er besteht aus hellem Stein und variiert die barocken Formen des Altares (Abb. 64).

Weitere Gestaltungselemente

Die Sessio befindet sich rechts hinter dem Altar, der Taufstein links vom Altar nahe der in situ belassenen Kanzel.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Auffällig an der Altarraumgestaltung in der Kalvarienbergkirche ist das Bemühen, durch das Aufgreifen der barocken Formensprache und Farbigkeit die liturgischen Orte dem Gesamtbild dezent einzufügen.

³²⁸Da der Altar 1969 aufgestellt worden ist, aber 2000 neu platziert wurde, erfolgte die chronologische Reihung nach dem späteren Datum.

³²⁹Bei dieser Sanierung wurde auch der bedeutende Kalvarienberg, der rund um die Kirche in einem gedeckten Umgang angeordnet ist, renoviert.

6.23. Pfarrkirche St. Bartholomäus, Unterwaltersdorf, NÖ

Adresse: Pfarre Unterwaltersdorf, Kirchengasse 6, 2442 Unterwaltersdorf, polit. Bez. Baden NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Kirche besitzt einen romanisch-gotischen Kern und wurde im 18. Jahrhundert zu einem tonnengewölbten Saalraum umgestaltet, im 19. Jahrhundert wurde die Kirche um das im Westen befindliche Stiegenhaus auf die Empore und den Turm erweitert. Die halbrunde Apsis, die nach Osten gerichtet ist, und der heutige Musikchor stammen aus dem Jahr 1904.³³⁰

Umgestaltung nach 1945

Die Planungsphase für die Neugestaltung der liturgischen Orte, die den provisorischen Holzaltar ersetzen sollten, geht bis in das Jahr 1997 zurück, ab 1998 wurde der Kirchenraum renoviert und eine Fußbodenheizung installiert. Das Fußbodenniveau wurde vereinheitlicht, das Ziel der Umgestaltung war, den Altar möglichst nahe an den Gemeinderaum heranzuführen. Zwei Stufen führen vom Gemeinderaum zum lang gezogenen Chorbereich, der jetzt als Altarraum genutzt wird. Das Kommunionsgitter vor dem barocken Hochaltar, heute als Sakramententisch genutzt, blieb ebenso wie die beiden barocken Seitenaltäre in situ. Ab dem Kommunionsgitter sind auch noch die rot-gelben Fliesen der historistischen Bodengestaltung erhalten geblieben, im übrigen Chorraum wurden Kehlheimer Platten verlegt.

Architekt und Auftraggeber

Altar und Ambo wurden von Prof. Sepp Moosmann gestaltet, der von der Erzdiözese vorgeschlagene Künstlerwettbewerb wurde von der Pfarre abgelehnt.³³¹

Liturgische Orte

Als Material für die liturgischen Orte wählte Prof. Moosmann den hellen Mannersdorfer Kalksandstein, der auch schon beim Bau der Kirche Verwendung gefunden hatte. Der Entwurf des Altares bezieht sich auf die Zahlensymbolik der Offenbarung des Johannes (Abb. 65 und

³³⁰ Mayer 1990, S. 255.

³³¹ Der Textilkünstler Prof. Moosmann lebt im Ort und nimmt aktiv am Leben der Pfarre teil

66).³³² Die Ausführung des Entwurfes übernahm ein ortsansässiger, in der Dombauhütte von St. Stephan tätig gewesener Steinmetz; gemeißelt wurde der Altar in einem provisorischen Verschlag hinter der Kirche, die Pfarrangehörigen nahmen schon während der Fertigung regen Anteil an der Neugestaltung des Altarraumes. Prof. Moosmann meinte daher, dass dieser Altar ein wahrer „Volksaltar“ sei.³³³

Weitere Gestaltungselemente

Um die Lichtverhältnisse im Altarbereich zu verbessern, wurde ein Fenster eingefügt (Abb. 67), das ebenfalls von Sepp Moosmann in einfachen geometrischen Formen gestaltet wurde (eine Besprechung dieses Fensters findet sich im Kapitel III dieser Arbeit unter 2.4.).

Stilistische Einordnung

Durch die Wahl des hellen Sandsteins und die ruhigen Formen der neuen liturgischen Orte ergibt sich ein harmonisches Gefüge. Als besonders gelungen können die neu geschaffenen Lichtverhältnisse bezeichnet werden, die den „Volksaltar“ optisch in den Mittelpunkt rücken.

³³² Insbesondere wurde dabei die Perikope der Vision des Neuen Jerusalems (Off. 21) und die Symbolik der in der Bibel erwähnten Anzahl der Portale und Eckpunkte dieser visionären Stadt als Inspirationsquelle herangezogen. Die Information stammt aus einem Gespräch mit Prof. Moosmann über die Altarraumgestaltung vom 2. 9. 2009, Memoskript bei der Autorin.

6.24. Pfarrkirche St. Gertrud, Währing, Wien XVIII.

Adresse: Gertrudplatz, 1180 Wien-Währing

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Geschichte dieser Pfarrkirche reicht bis in das 11. oder 12. Jahrhundert zurück. Der gotische Vorgängerbau wurde 1365 erweitert. Die in der Türkenbelagerung zerstörte Pfarrkirche wurde 1753 durch Matthias Gerl neu errichtet.

Renovierungen und Umgestaltungen

Der barocke Bau war dreijochig mit einem verbreiterten Mitteljoch. 1934 wurde durch die im 19. Jahrhundert erfolgte Eingemeindung und den damit verbundenen Bevölkerungszuwachs eine Erweiterung notwendig. Der Dombaumeister von St. Stephan, Karl Holy, entwarf die Pläne, die alte Kirche wurde durch das neu errichtete Langhaus im Norden zum Querschiff, die Bogengliederung der barocken Kirche wurde durchbrochen. Der barocke Hochaltar diente nach der Neuorientierung als Seitenaltar, das verbreiterte Mitteljoch wurde zum Altarraum. Dieser Umbau bedingte eine große Distanz zwischen Gemeinde- und Altarraum.

Umgestaltung nach 1945

Bei der Umgestaltung mit der Aufstellung eines Volksaltars 1970 wurde die Distanz von Gemeinde- und Altarraum aber substanziell nicht verkleinert.

Ab 1994 gab es daher rege Planungstätigkeiten. Architekt Dr. Walter Hildebrand wurde beauftragt, die zahlreichen Anregungen der Pfarrgemeinde in einen Plan umzusetzen, insgesamt gab es schließlich 17 Entwürfe. In Absprache mit dem Bundesdenkmalamt wurde 2001 mit der Renovierung begonnen. Die Neugestaltung trennt die zwei unterschiedlichen Baukörper, sodass für den Wochentagsgottesdienst die alte Barockkirche als „Laurentiuskapelle“ eingerichtet wurde und der nördliche Zubau von 1934 als Feierraum für die Sonn- und Festtagsgottesdienste völlig neu gestaltet werden konnte. Die Orgel, die die Glasfenster verdeckte, wurde von der Nordseite abgetragen und an der südlichen Seite des Zubaus angebracht, sodass eine helle Hallenkirche entstand, die einer ellipsenförmigen Anordnung der liturgischen Orte entgegenkam.

Künstler/Architekt

Liturgische Orte: Heinz Ebner; Laurentiuskapelle: Johann Traupmann

Liturgische Orte St. Gertrud

Nach einem geladenen Wettbewerb wurde der Entwurf von Mag. Heinz Ebner am 9. 3. 2002 durch die Jury (Altarbeirat, Pfarrer und Mitglieder der Pfarrgemeinde) zur Umsetzung ausgewählt. Auf einer großzügigen Altarinsel, die sich in der Nord-Süd Achse des Raumes befindet, wurden die liturgischen Orte in einer einheitlichen formalen Sprache errichtet (Abb. 68).³³⁴ Der Ambo (Abb. 69) als Tisch des Wortes wurde analog zum Altar gestaltet. Als Grundfarbe der Glaselemente in Fusingtechnik³³⁵ ist in Entsprechung der gewählten Schriftworte in den Textbändern (Exodus – Brennender Dornbusch und die Matthäusperikope über das Pfingstereignis) Rot gewählt worden, die für das Symbol des Feuers steht. Die Gestaltung des Unterbaus (zwei aufgeklappte Flügel) soll ein offenes Buch darstellen. Die Altarweihe fand am 9.11. 2002 durch Kardinal Christoph Schönborn statt.

Liturgische Orte Laurentiuskapelle

Die Gestaltung der nun als Wochentagskapelle dienenden ehemaligen Barockkirche (Laurentiuskapelle) erfolgte völlig eigenständig. Es handelt sich hier um einen gerichteten Raum, der barocke Altar bestimmt die Orientierung. Es wurde wieder ein Wettbewerb ausgeschrieben, die Altarjury wählte unter vier eingereichten Entwürfen das Projekt von MMag. Johann Traupmann aus. Auf eine räumliche Absetzung der liturgischen Orte wurde verzichtet, da die räumlichen Gegebenheiten zu beengt erschienen, die Bodengestaltung markiert die Altarinsel. Altar und Ambo wurden aus schwarzen Granitblöcken gestaltet, der Grundriss der liturgischen Orte bildet jeweils eine Ellipse (Abb. 70). Die Granitblöcke wurden ebenfalls elliptisch eingeschnitten und so der Tischform angenähert. Das steinerne Kommuniongitter wurde belassen, der barocke Altar dient nun als Sakramentaltar. Die Sessio wurde ebenfalls vom Architekten entworfen, die Gemeinde nimmt auf frei stehenden Stühlen rund um die liturgischen

³³⁴ Auf Rahmen aus Edelstahl und Aluminium, die durch Glasfelder in Fusingtechnik geschlossen wurden, sind Mensaplatte, Ambopult und Taufbecken aus weißem Marmor angebracht. Der Grundriss variiert durch die diagonalen Konstruktionsteile, die die Kreuzform andeuten, die aufgesetzten Marmorplatten zeigen die geometrischen Grundformen des Quadrates (Altar), des Rechteckes (Ambo) und des Kreises (Taufbecken). Die Farben und die Schriftfelder der Glaselemente beziehen sich auf die vorhandenen Bleiglasfenster von Heinrich Tahedl (1935) beziehungsweise auf die Funktion des liturgischen Ortes.³³⁴ Zentrale Grundfarbe aller Glasfüllelemente ist Goldgelb. Die Grundfarben des Altares sind Blau und Grün, die vier Flügel beziehen sich auf die Grundsymbole der Eucharistie: Getreideähren, Trauben, Brote und Fische, die Schriftbänder zeigen zentrale Worte des eucharistischen Hochgebetes bzw. des Lukasevangeliums („Nehmt und esst“, „Nehmt und trinkt“ usw.). Reliquien wurden unter dem Schnittpunkt der Metallrahmen des Altares beigesetzt. Die vier Kreuze der Mensaplatte und das in die mattierte Glasabdeckung der Reliquien eingravierte Kreuz symbolisieren die Wundmale Christi. vgl. Kirchenführer Gertrudskirche, S. 58.

³³⁵ Bei dieser Technik werden einzelne Glasstücke aufgelegt und durch Brennen zusammengeschmolzen, danach wird das Glas bemalt. Die bei der herkömmlichen Gestaltung verwendeten Bleistege entfallen, somit sind bei der Fusing-Technik fließende Farbübergänge möglich.

Orte, Platz. Die Altarweihe der Laurentiuskapelle erfolgte am 17.3.2003 durch Weihbischof DDr. Helmut Krätzl.

Weitere Gestaltungselemente

Das Glasfenster der Hl. Gertrud von Leopold Forstner wurde an die Ostwand verlegt und durch weitere künstlerisch gestaltete Fenster (Entwurf Heinz Ebner) ergänzt. Das Taufbecken wurde nicht auf der Altarinsel platziert, sondern befindet sich neben einem Eingang. Als Grundform wurde der Kreis gewählt, wobei die eigentliche Taufschale vergoldet ist, die größere Marmorschale wird durch fließendes Wasser gespeist. Blau ist die dominierende Farbe der Glaselemente, die Schriftbänder zeigen zentrale Worte des Taufritus („Im Namen des Vaters und des Sohnes und des Hl. Geistes“).

Die Feiergemeinde nimmt auf frei aufgestellten Sesseln in U – Form rund um die Altarinsel Platz. Die Sessio befindet sich außerhalb der Altarinsel an der Nordseite.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Die Gestaltung der St. Gertrud Kirche in Währing zeigt zwei unterschiedliche Wege, wie mit der Herausforderung der Umgestaltung bestehender Räume umgegangen werden kann. Durch eine radikale Neuordnung im denkmalschützerisch weniger sensiblen Bereich gelingt eine Anordnung im Sinn des Communio-Modells, im gerichteten Raum wählte man eine weniger radikale Variante. Formal sind beide Gestaltungen als ansprechend zu bezeichnen, wobei Heinz Ebner mit der Gestaltung der liturgischen Orte durchaus Neuland betreten hat.

6.25. Pfarrkirche Hll. Petrus und Paulus, Pfaffstätten, NÖ

Adresse: Pfarre Pfaffstätten, Heiligenkreuzergasse 4, 2511 Pfaffstätten, polit. Bez. Baden NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Pfarre wurde schon 1538 dem Stift Heiligenkreuz inkorporiert und wird bis heute von den Zisterziensern betreut. Die romanische Saalkirche (Ende 12. Jahrhundert) wurde in der Spätgotik eingewölbt und in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts mit mehreren Zubauten versehen. Das einschiffige Langhaus hat ein zweijochiges Kreuzrippengewölbe, daran schließt ein barocker eingezogener Chorraum mit polygonaler Apsis an.

Umgestaltung nach 1945

Das Presbyterium wurde schon 1956 grundlegend verändert und purifiziert, der barocke Hochaltar wurde entfernt und drei Rundfenster in der Apsis geöffnet. Die bunten Glasfenster wurden abgenommen, die Sakramentsnischen freigelegt, Ziel der Umgestaltung war die Rückführung des Erscheinungsbildes im Sinne der Romanik. Der neue Hochaltar wurde von Prof. Pfann entworfen und durch Abt Karl Braunstorfer konsekriert. 1978 - 79 wurde bei Renovierungsarbeiten ein Volksaltar errichtet³³⁶ und dabei der Tabernakel am rechten Seitenaltar aufgestellt. Die vorher am Hochaltar befindlichen Figuren fanden ihren Platz an den Apsiswänden.³³⁷In den Jahren 1997 – 99 erfolgte eine umfassende Innenrenovierung und die Neugestaltung der liturgischen Orte durch Mag. Johannes Höfinger (Abb. 71).

Künstler

Johannes Höfinger

Liturgische Orte

Johannes Höfinger gestaltete nicht nur den Ambo, sondern auch die Kredenz, den Taufstein, die Kerzenleuchter und die Sessio. Als Materialien wurden Bronze, Konglomeratstein und Holz verwendet. Der schlichte Blockaltar aus hellem Konglomeratstein stammt aus einer früheren Umgestaltung und wurde wiederverwendet. Der Ambo (Abb. 72) ist aus Bronzeguss und zeigt eine dem Tabernakel ähnliche Formensprache.

³³⁶ Die Quellen sind hierbei nicht eindeutig, sie berichten auch von einer Renovierung des Volksaltars.

³³⁷ Hösl 1998, S. 84.

Eine Stufe führt vom Gemeinderaum in den Altarraumbereich, der Fußboden des gesamten Kirchenraumes ist mit Kehlheimer Platten ausgelegt. Das Stufenpodest ist vor dem Übergang in den Chorraum halbkreisförmig ausgeschnitten. Auf diesem Podest finden im Langhaus links der Kerzenständer vor dem Marienaltar und rechts der Taufstein Platz. Die Umgestaltung wurde mit der Weihe am 21. Dez. 1997 feierlich abgeschlossen.

Weitere Gestaltungselemente

Der Tabernakel ist als Weltkugel markant gestaltet (Abb. 73) und wurde im Scheitelpunkt der Apsis situiert.³³⁸ Die Tabernakelgestaltung als Kugel hat durchaus prominente Vorbilder, ist aber insgesamt doch sehr ungewöhnlich.³³⁹ Bei Höfinger bekommt die Gestaltung des Tabernakels als Erdball eine kosmische Dimension, der elliptische Fortsatz kann als Symbol für die Bewegung im Weltall gesehen werden, es gelingt so eine originelle Weiterentwicklung der barocken Tradition. Außerdem nimmt die Gestaltung das alttestamentliche Thema auf, welches dem Künstler für die Entwürfe vorgegeben wurde: „Die Freude an Gott ist unsere Kraft.“³⁴⁰

Das Taufbecken besteht aus einem quaderförmigen Steinblock, der von geschwungenen Bronzegebilden, den „Kraftlinien“ (nach Höfinger) gleichsam durchzogen ist, die Abdeckung bildet ein halbkugelförmiges Bronzenetzwerk.

Die Halterung für das Ewige Licht nimmt das Motiv der Dornenkrone auf, die Form könnte aber auch als Stern gedeutet werden, die Kerzenleuchter sind analog der Tabernakelplastik gestaltet. Auffällig ist, dass in Folge der frühen Purifizierung der Altarraum fast bilderlos ist. Ein spätgotischer Kruzifixus ist frei aufgehängt, rechts und links davon sind an den Apsiswänden die Kirchenpatrone Petrus und Paulus (Skulpturen aus dem 2. Viertel des 18. Jahrhunderts) angebracht. Die Kargheit und schlichte Form der Apsis bildet eine nahezu ideale Bühne für die modernen Ausstattungsstücke.

³³⁸ Auf der Weltkugel findet sich das Christusmonogramm, bestehend aus den griechischen Buchstaben X (Ch) und P (R). Gehalten wird der Tabernakel von einem diagonal verlaufenden Bronzestab und einer schwungvollen durchbrochenen „Welle“ aus Bronze. Diese könnte auch als Hinweis auf die Erdachse und die Ekliptik gelesen werden, der Künstler vergleicht den Tabernakel mit der Weltkugel, die sich auf ihrem Weg durch den Raum und die Zeit befinden. Höfinger meint dazu, dass er die Kraft des Glaubens, die das Gebäude durchdringe, in den Objekten sichtbar machen wollte: „Kraftlinien, die sich berühren, vernetzen und weiterführen.“

vgl. <http://typo3.hoefinger.net/index.php?id=89>, (13.12.2009)

³³⁹ Die Gestaltung des Tabernakels als Weltkugel findet sich auch in vereinzelt Fällen im Barock, in diesen schwebt meistens der Gekreuzigte über der Erdkugel, theologisch wird diese Darstellung in dem Gedanken der Erlösung der Welt durch den Kreuzestod und die Auferstehung begründet. Der Hochaltar von Mariazell sollte nach den ersten Plänen von Johann Bernhard Fischer von Erlach einen kugelförmigen Tabernakel tragen, wurde aber nicht in dieser Form realisiert. Am Hochaltar von Stift Dürnstein gibt es einen als Erdball ausgestalteten Drehtabernakel, auch in Venedig in San Giorgio Maggiore und am Papstaltar in der Peterskirche findet sich das Motiv des Globus, der vom Kreuz gekrönt ist.

³⁴⁰ Schütz 1999

Die drei Apsisfenster wurden ebenfalls von Johannes Höfinger gestaltet und zeigen in kräftigen Farben (blau, violett, gelb, grün, rot) das abstrakte Motiv der Kraftlinien und im mittleren Fenster einen stilisierten Bischofsstab mit einer menschenähnlichen Figuration.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Die durchaus als gewagt zu bezeichnenden Veränderungen im Kirchenraum wurden von der Pfarrgemeinde sehr positiv aufgenommen und mitgetragen.

Der purifizierte Raum hat durch die Neuinterpretation von Johannes Höfinger eine Vereinheitlichung erfahren, gleichzeitig wurden in der Materialwahl (Bronze) neue Akzente gesetzt. Ilse Schütz meint dazu, dass mit dieser Gestaltung Johannes Höfinger, wie zuvor schon in Kleinmariazell (NÖ), den gefährlichen Kurs zwischen Traditionalismus und modernistischer Unverbindlichkeit gemeistert habe und selbständige Ideen umgesetzt wurden, die es dem Betrachter ermöglichen, diese selbst zu interpretieren.³⁴¹

³⁴¹ Schütz 1999

6.26. Pfarrkirche Zum Allerheiligsten Erlöser, Wien XXIII.

Adresse: Endresstraße 59, 1230 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Pfarrkirche wurde als Klosterkirche des Redemptoristinnenordens nach den Plänen von Theodor Ruf ab 1908 gebaut.

Es handelt sich hierbei um einen Bau im historisierend-romanischen Stil. Einem dreischiffigen Gemeinderaum mit fast quadratischem Grundriss, der mit einer umlaufenden Empore versehen ist, die dem Chorgebet der Schwestern diente,³⁴² schließt sich der relativ lange rechteckige Chorraum an. Die niedrigen, dunklen Seitenschiffe umgeben, wie die durch ein Gitter abgetrennte Eingangshalle, das Quadrat des Gemeinderaumes.

Umgestaltung nach 1945

In den 70er Jahren erfolgten einige Änderungen im Kirchenraum: So wurde das Kommuniongitter 1974 ohne Rücksprache mit der Erzdiözese entfernt und ein Volksaltar errichtet. Dieses Provisorium bestand aus Pressspanplatten und hatte große Rollen, die dazu dienten, den Altar im Winter auch im angrenzenden Raum verwenden zu können. Die Umgestaltung wurde von den Schwestern des Redemptoristinnenordens und dem zuständigen Priester P. Anton Müller SJ vorgenommen.³⁴³

Anfang der 1990er Jahre gab die Schwesterngemeinschaft das Kloster auf, eine Pfarre wurde errichtet, ab Mitte der 90er Jahre wurde das der Kirche angebaute Klostergebäude erweitert und als Pfarrhof umgestaltet, weiters wurde der Kirchenraum renoviert. Im Zuge dieser umfangreichen Renovierungsarbeiten 1999/2001 wurde auch die Neuerrichtung der liturgischen Orte vorgenommen. In einem geladenen Wettbewerb wurden von der Pfarrgemeinde, den planenden Architekten Kronreif&Partner,³⁴⁴ der Diözesankonservatorin Dr. Hilitgund Schreiber und dem Bauamt mehrere Künstler mit der Entwurfsplanung beauftragt, aus diesem Wettbewerb ging Prof. Otto Lorenz als Sieger hervor.³⁴⁵

Fast alle Einbauten im Altarraum wurden entfernt, eine bis in den Gemeinderaum vorgezogene Altarinsel errichtet und mobile Sitzgelegenheiten anstelle des fixen Gestühls aufgestellt. Altar-

³⁴² www.pfarre-erloeserkerche.at/pfarrorte/pfarrkirche, (1.2.2010)

³⁴³ Die Informationen wurden einem Schreiben von P. Feigl (Pfarrassistent der Erlöserkirche) vom 17. 12.2013 entnommen. E-Mail liegt der Verfasserin vor.

³⁴⁴ www.architekten.or.at/ (9.7.2007)

³⁴⁵ Dieser Vorgang, noch vor der 2001 erfolgten Installierung des Altarbeirates, kann somit auch als „Probelauf“ für die weitere Vorgangsweise bei Wettbewerbsausschreibungen bezeichnet werden. Im Oktober 2000 wurden die Entwürfe der Jury präsentiert und das Projekt des Bildhauers Prof. Otto Lorenz ausgewählt und bis 2001 umgesetzt, vgl. Gnlsen 2004, S. 229.

und Gemeinderaum sollten dadurch enger miteinander verbunden werden. Die Gestaltung des Fußbodens mit einfarbigen Fliesen im Altarbereich und zweifärbigen Platten in Grau und Weiß im Langhaus gliedert, neben einer flachen Stufe den Raum zwischen Chor- und Gemeindebereich (Abb. 76).

Architekt

Architekten Kronreif&Partner, Liturgische Orte: Prof. Otto Lorenz

Liturgische Orte

Für den Altar und den Ambo wurden von Prof. Otto Lorenz Metall und Stein als Materialien gewählt. Grob angeschliffene, konkav zueinander geschwungene Aluminiumplatten bilden den Stipes, der eine schwarze Schieferplatte als Altarmensa trägt (Abb. 74 und 75). Der Ambo besteht aus einer geschwungenen Aluminiumplatte. Auch der Taufstein, der ebenfalls auf der Altarinsel seinen Platz fand, und die Altarleuchter wurden von Prof. Lorenz gestaltet.

Der neugotische Schnitzaltar, der durch mehrere Stufen erhöht an seinem angestammten Platz belassen wurde, dient nach der Umgestaltung als Sakramentaltar.

Weitere Gestaltungselemente

Als hervorragendes Ausstattungsstück ist der neugotische Schnitzaltar von Ferdinand Stuflesser aus St. Ulrich im Grödnertal zu erwähnen, der bis heute im Chorraum seinen Platz findet und von einer Kreuzigungsgruppe abgeschlossen wird. Dieser Altar dient nach der Umgestaltung als Sakramentaltar.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Die neu geschaffenen liturgischen Orte korrespondieren in ihrer Farbigkeit mit dem in kühlen Grau-Weißtönen gehaltenen Kirchenraum, gleichzeitig wurde eine bewusst modern gehaltene Gestaltung gewählt, die sich gegenüber dem neugotischen Altar als Zentrum des liturgischen Geschehens behaupten kann.

6.27. Garnisonskirche zum Hl. Kreuz, Stiftskirche, Wien VII.

Adresse: Mariahilfer Straße 2, 1070 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Das barocke Gebäude wurde 1739 als Kirche für das von Johann Konrad Richthausen Freiherr von Chaos gestiftete Waisenhaus errichtet. Auf diese Stiftung geht auch der Name der heutigen Stiftskaserne zurück. Der Entwurf könnte von Joseph Emanuel Fischer von Erlach stammen.

Ein dreijochiger Saalraum mit Wandpfeilern, Platzlgewölben und mittlerer Hängekuppel wird durch korinthische Pilaster gegliedert, Rundbogennischen weiten die Joche seitlich. Der Chor mit dem klassizistischen Hochaltar aus dem 18. Jahrhundert hat einen geraden Abschluss.

Die Kirche dient seit 1921 als Garnisonskirche der angrenzenden Stiftskaserne und ist der Militärdiözese unterstellt, ist also von ihrer Verwendung her ein Gotteshaus der kategorialen Seelsorge und untersteht nicht der Erzdiözese Wien.

Renovierungen und Umgestaltungen

Die Kirche wurde 1772 und 1799 umgebaut.

Umgestaltung nach 1945

1962 – 64 wurde der Durchgang unter der Orgelempore errichtet, der den Passantenverkehr auf der Mariahilferstrasse erleichtert. Der Altarraum wurde 2001 nach Plänen von Bischofsvikar Dr. Alfred Sammer umgestaltet.³⁴⁶

Künstler

Liturgische Orte: Dr. Alfred Sammer

³⁴⁶ Der am 2. Nov. 2010 verstorbene HR Msgr. Dr. Alfred Sammer bekleidete vor seiner Priesterweihe das Amt des Direktors an der Akademie der bildenden Künste, er war auch als Maler tätig, weiters war er auch Bischofsvikar für Kunst und Kirche, Dozent für christl. Kunst an der theolog. Hochschule in Heiligenkreuz und Kunstsammler. Prof. Sammer ist als eine der Persönlichkeiten zu würdigen, die sich um den Bereich Kirche und Kunst verdient gemacht haben, so hatte er einen der Nebenräume der Karlskirche als Ausstellungsraum zugänglich gemacht und 2008 von ihm gesammelte Kunstwerke hier präsentiert. Seine umfangreiche Kunstsammlung befindet sich heute im Besitz des Stiftes Klosterneuburg.

Liturgische Orte

Die neu geschaffenen liturgischen Orte wurden auf ein Stufenpodest gestellt, das durch das Vorziehen der letzten Stufe des Hochaltars entstand. Im Altarraum wurde ein roter Teppich verlegt. Der Volksaltar aus vergoldetem Holz nimmt die zurückhaltende Farbigkeit des klassizistischen, in Weiß-Gold gehaltenen Kirchenraumes auf (Abb. 77). Der Altar mit seiner nach vorne geschwungenen Unterkonstruktion und der darauf gesetzten halbkreisförmigen Platte soll das Verhältnis von Gott und Mensch darstellen.³⁴⁷

Die runde Form des Ambos symbolisiert eine Buchrolle und unterstreicht damit seine Funktion als Ort der Verkündigung (Abb. 78). Der Altar wurde am 11. Dezember 2001 von Militärbischof Mag. Christian Werner geweiht.

Weitere Gestaltungselemente

Der klassizistische Hochaltar (1799) besitzt ein Altarbild mit einer Kreuzigungsdarstellung von Johann Michael Heß. Auf dem geriefelten Blockaltar ist ein klassizistischer Tabernakel, der als Tempel gestaltet wurde, angebracht.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Die Eleganz und kostbare Umsetzung des Entwurfes behauptet sich im barocken Einraum und definiert die neuen liturgischen Orte als optisches Zentrum.

³⁴⁷ So heißt es in einem Folder der Dekanatspfarre Wien, dass die Basis die ausgestreckten Arme Gottes, die Halbkreisform der Altarplatte die von Menschen Gott entgegengestreckten Arme symbolisieren sollen. vgl. Dekanatspfarre Wien

6.28. Propsteikirche zum Göttlichen Heiland, Votivkirche, Wien IX.

Adresse: Alservorstadt, 1090 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Votivkirche wurde in jahrzehntelanger Bauzeit 1879 nach den Plänen des Heinrich von Ferstel fertiggestellt. Sie wurde zum Dank für ein glücklich überstandenes Attentat auf Kaiser Franz Joseph I. erbaut und sollte als österreichische Ruhmeshalle dienen. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts wird die Votivkirche als Pfarrkirche und als Kirche für die englischsprachige Gemeinde verwendet.³⁴⁸ Durch die Verwendung von Elementen der französischen, deutschen und heimischen Gotik gelang es Ferstel, eine Art „Musterkathedrale“ des Historismus zu schaffen.

Die Kirche ist eine dreischiffige Basilika nach dem Vorbild des französischen Kathedralbaus mit Langhaus, Querhaus und Kapellenkranz. Das vierjochige Langhaus mit zweigeschossiger Gliederung wurde mit einem Kreuzrippengewölbe versehen, die Wandmalereien gehen ebenfalls auf die Entwürfe Ferstels zurück. Im Chorbereich wurde ein Altarbaldachin auf vier Säulen aus rotem Granit errichtet, dieser zeigt an der Vorderseite ein Bild der unbefleckten Empfängnis, an den Ecken des Baldachins sind Säulennischen mit Darstellungen verschiedener Heiliger angebracht. Unter diesem Ziborium befindet sich ein Altar aus weißem Marmor.

Renovierungen und Umgestaltungen

Die Votivkirche ist als Bau für die Erzdiözese Wien ein erhaltungstechnisches Sorgenkind, die neugotische Kalksteinfassade bedarf dauernder Restaurierungsmaßnahmen. Die derzeit laufenden Renovierungsarbeiten der Votivkirche sind auf ungefähr zwanzig Jahre projektiert.

Umgestaltung nach 1945

Der erste Volksaltar aus Holz wurde um 1970 aufgestellt, im Zuge der Renovierung des historistischen Hochaltares wurde 2002 ein neuer Altar errichtet.

Architekt

Altarraumgestaltung: Dombaumeister DI Wolfgang Zehetner

³⁴⁸Der Bau wurde von Erzherzog Ferdinand Maximilian forciert. Nach einem Aufruf zur Erbauung wurde 1853 ein Wettbewerb ausgeschrieben, unter den 75 eingereichten Projekten wurde der Entwurf des erst 26 Jahre alten Heinrich von Ferstel ausgewählt.

Liturgische Orte

Die neue Gestaltung sollte das mitfeiernde Volk besser in die Liturgie einbinden und ästhetisch ansprechender sein als das vorangegangene Provisorium. Die Neugestaltung wurde von Dombaumeister DI Wolfgang Zehetner entworfen, es fand kein Wettbewerb statt.

Um die neuen liturgischen Orte zentral zu positionieren, wurde eine mandorlaförmige Altarinsel errichtet. Das aus hellem Holz gefertigte Podest ist im Bereich der Sessio aus Sicherheitsgründen mit einem zarten Geländer versehen (Abb. 79).

Der Tischaltar hat als Unterkonstruktion schmale dunkle vertikale Metallbänder, die zum Boden hin nach außen, zur Altarplatte hin nach innen gebogen sind. Die Altarmensa besteht aus einer dünnen hellen Steinplatte. Der Ambo, der sich links vorne auf der Altarinsel befindet, ist analog zum Altar gestaltet, besitzt aber eine Ablagefläche aus Glas und ist so gefertigt, dass das Evangeliar an der Vorderseite präsentiert werden kann (Abb.80 und 81). Der Altar wurde am 8.5.2002 durch Weihbischof Dr. Ludwig Schwarz geweiht.³⁴⁹

Weitere Gestaltungselemente

Auch die Sessio und die Altarleuchter wurden von DI Wolfgang Zehetner entworfen, die Altarleuchter greifen das Gestaltungselement der Metallbänder auf. Die Sessio befindet sich rechts hinter dem Altar auf der Altarinsel und ist um eine Stufe erhöht, weitere Sitzgelegenheiten sind hinter dem Ambo positioniert.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Der Architekt greift in der Gestaltung der liturgischen Orte die Vertikalität der Dienste und Säulen des neogotischen Raumes auf. In seinem transparenten Entwurf, der den Blick auf den Hochaltar zulässt, wählt er eine reduzierte Formensprache, die sich durch ihren Standort auf einer eigenen Altarinsel trotz ihrer Schlichtheit im historistischen Raum behaupten kann.

³⁴⁹ Die Informationen wurden einem Schreiben von Pfr. Joseph Farrugia entnommen. E-Mail vom 17.12.2013 liegt der Verfasserin vor.

6.29. Pfarrkirche Hll. Peter und Paul, Kaiserebersdorf, Wien XI.

Adresse: Münnichplatz, 1110 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Kirche wurde erstmalig 1192 nachgewiesen. 1696 mußte der Turm wiederhergestellt werden, 1747 wurde die Kirche durch den Barockbaumeister Matthias Gerl nach den Zerstörungen der Türkenbelagerungen erweitert.³⁵⁰

Die Pfarrkirche von Kaiserebersdorf besitzt einen Saalraum mit vier querrrechteckigen Jochen, einem Tonnengewölbe und halbrunder Apsis.³⁵¹ Der spätbarocke Hochaltar trägt die metallene Nachbildung des Baumes, an dem das Wallfahrtsbild der Legende nach ursprünglich befestigt war, gerahmt von den Figuren der Kirchenpatrone Petrus und Paulus.

Umgestaltung nach 1945

Anfang der 70er Jahre wurde der Altarraum umgestaltet, die Stufenanlage verändert und ein mobiler Holztisch als Volksaltar nebst einem einfachen Lesepult als Ambo aufgestellt. Anfang 2002 wurde die Neugestaltung der liturgischen Orte im Rahmen einer umfassenden Innenrenovierung projektiert, die Platzierung des Altares festgelegt und ein geladener Künstlerwettbewerb ausgeschrieben. Die Jury, bestehend aus dem Pfarrer, dem Pfarrgemeinderat und dem Altarbeirat, wählte das Projekt der Architekten Geiswinkler&Geiswinkler aus. Am 24. 4. 2002 wurde das Siegerprojekt dem Pfarrgemeinderat und den interessierten Pfarrmitgliedern präsentiert (Abb. 82).

Architekt

Architekten Geiswinkler&Geiswinkler

Liturgische Orte

Der Altar (Abb. 83) wurde in der Mitte der Apsis aufgestellt, zwei Stufen führen vom Gemeinderaum zum Altarraum; der barocke Taufstein befindet sich vor den Stufen zum Altarraum. Die Altarmensa wird von einem grün-grauen Marmorblock (130x90 cm), der an der Oberseite poliert, an der Unterseite roh behauen wurde, gebildet. Eisenstäbe aus brüniertem Edelstahl von unterschiedlicher Stärke tragen diese Mensaplatte. In die Stahlsteher wurde ein

³⁵⁰ Gnisen 2004, S. 220.

³⁵¹ Dehio Wien 1996, S. 48.

kleiner grob behauener Stein mit der Reliquienkapsel eingefügt. Der grün-graue Marmor korrespondiert mit der Gestaltung des barocken Altares.³⁵²

Der Ambo wurde nicht (wie sonst häufig) als „Set“ entsprechend dem Altar gestaltet, sondern besteht aus einem geschwungenen Metallband aus brüniertem Edelstahl. Dieses Metallband kann als stilisierte Schriftrolle gesehen werden und dient an beiden Enden als Auflagefläche für das Evangelienbuch, erfüllt damit auch die Funktion der Präsentation des Evangeliars außerhalb des Gottesdienstes (Abb. 84). Die Altarweihe erfolgte am 17.11.2002. durch Kardinal Christoph Schönborn.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Die Gestaltung der liturgischen Orte steht in dieser bewusst modern gewählten Formensprache im Kontrast zur barocken Innenausstattung, nimmt in ihrer Farbigkeit aber Bezug zur historischen Ausstattung. Die Modernität der Ausstattung war in der Gemeinde ein durchaus kontroversielles Thema, so meinte der Pfarrmoderator in einem Interview: „Wir haben eine schön renovierte Kirche, doch für einige mag die Art und die Farbe des Altares – sie stellt gewiss einen eindeutigen Stilbruch in unserer barocken Kirche dar – etwas unpassend sein, für manche stellt seine Form sogar ein Ärgernis dar.“³⁵³

³⁵²Die grob behauene Unterseite der Altarplatte lässt Assoziationen mit dem Grabstein Christi zu, der Fels kann als Symbol für Christus gesehen werden. Die Form der Stahlsteher deutet der Moderator der Gemeinde P. Patrik Drozdik CCG als Sinnbild für die Vielfalt der Gemeinde; vgl. Kronthaler 2002b, S. 15.

³⁵³ Kronthaler 2002b, S. 15.

6.30. Pfarrkirche Hl. Veit und Maria Zuflucht der Sünder, Wien XIII.

Adresse: Wolfrathplatz 1, 1130 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Kirche, deren Langhaus im Kern gotisch (urkundliche Erwähnung 13. Jahrhundert) ist, wurde als spätbarocker Zentralbau mit polygonalem Chor 1742 – 45 unter Einbeziehung von Teilen des Vorgängerbaus aus dem 17. Jahrhundert nach den Plänen von Matthias Gerl umgestaltet. 1994 wurde eine Taufkapelle nördlich an den Zentralraum nach den Plänen von Hermann Bauer angebaut.

Die Kirche ist im Nordwesten durch einen Verbindungstrakt auch vom angrenzenden Erzbischöflichen Schloss, das heute als Ausbildungsstätte dient, zugänglich.

Das Langhaus mit quadratischem Grundriss und einer Flachkuppel über Pendentifs bestimmt den Raumeindruck.³⁵⁴ Ein Triumphbogen führt in den zweijochigen dreiseitig geschlossenen Chorraum mit Platzlgewölben. Vom ersten Chorjoch aus sind zu beiden Seiten Anräume zugänglich, in deren Obergeschoss befinden sich Oratorien. Die Belichtung des Zentralraumes erfolgt durch breite Rundbogenfenster.

Umgestaltung nach 1945

Die Neuordnung des Altarraumes von Ober St. Veit ist ein Beispiel dafür, wie konflikträchtig das Thema bis in die jüngste Zeit sein kann. Ein provisorischer Volksaltar wurde in den 80er Jahren errichtet, seit 1991 bemühte man sich um eine dauerhafte Lösung.³⁵⁵ Der Konflikt wurde schließlich 2001 von den höchsten Gremien der Diözese zugunsten der Neugestaltung entschieden. Um die Gegensätze in der Pfarre zu versöhnen, entschloss man sich, einen

³⁵⁴Die breiten Proportionen sind durch den Vorgängerbau bedingt, das im Kern gotische Langhaus war dreischiffig und zweijochig.

³⁵⁵Die Entwürfe von 1991 fanden aber weder die Zustimmung der kirchlichen noch der denkmalpflegerischen Gremien, und auch in der Pfarrgemeinde selber wurde eine starke Opposition laut: Diese Konflikte führten dazu, dass die Altarraumneugestaltung von Kardinal Hans Hermann Groer ausgesetzt wurde. 1998 unternahm man anlässlich der anstehenden Innenrenovierung, durch die auch der Kryptaabgang wieder zugänglich gemacht wurde, einen neuen Anlauf: Die Auflagen zur Umgestaltung vonseiten des Bundesdenkmalamtes und der Diözesankonservatorin Dr. Hiltigund Schreiber sahen vor, dass das barocke Ensemble unbedingt erhalten werden sollte, auch die barocke Kommunionbank aus Sandstein und Stuckmarmor sollte belassen werden. Schließlich wurden die historischen Pläne von Matthias Gerl aus dem 18. Jahrhundert herangezogen, um die Versetzung des Kommuniongitters zum Hochaltar hin, mit den originalen Entwürfen abzustimmen. Als sich herausstellte, dass die Kommunionbank in keinem der Pläne eingezeichnet war, wählte man die eingezeichnete Kommunionbankstufe als neuen Aufstellungsort des Gitters, so konnte der Altarraum in den Bereich des Triumphbogens erweitert werden. Dieses Vorhaben wurde im Modell schon im Mai 2000 der Pfarrgemeinde im Modell vorgestellt, erneut wurden zahlreiche Gegenstimmen, die jede Form der Umgestaltung ablehnten, laut.

Prozess der Gemeindeerneuerung anzuregen, der die Umbauarbeiten begleiten sollte und in einer Festschrift dokumentiert wurde.

Durch die Renovierungsarbeiten wurde der Altarraum vorgezogen, das heißt umkämpfte Kommuniongitter wurde um ca. 1,20 m Richtung Hochaltar versetzt, und die Niveauunterschiede wurden im Altarraum vereinheitlicht, der Boden wurde mit Solnhofener Platten gepflastert. Es führt nun eine Stufe vom Zentralraum zum Altarraum, der in den Triumphbogenbereich hineinreicht.

Künstler

Liturgische Orte: Mag. Karl Kriebel

Liturgische Orte

Ein Altarwettbewerb wurde ausgeschrieben, bei dem vier Künstler eingeladen wurden, Lösungen für die Neugestaltung zu erarbeiten.³⁵⁶ Schließlich bekam der Entwurf von Karl Kriebel den Zuschlag (Abb. 85 und 86). Diese Entscheidung wurde am 21. Oktober 2001 trotz weiterer Widerstände vom Pfarrgemeinderat bestätigt.³⁵⁷

Ausgangspunkt für die Überlegungen zur Altargestaltung waren die Formen des Kreuzes und des Keils. Der Altarblock aus Palissandro blüette, einem hellblau-grauen Dolomitmarmor, läuft konisch nach unten zu, durch Aussparungen an den Ecken ergibt sich die Kreuzform. Die Mensaplatte wurde poliert, der untere Teil des Altarsteines sandgestrahlt. Durch die unterschiedliche Behandlung des aus einem Block bestehenden Altares ergibt sich eine subtile Optik, die die Qualitäten des Steines zur Geltung bringt.³⁵⁸

³⁵⁶ Am 27. Juni 2001 präsentierten die geladenen Künstler Mag. Karl Kriebel, Prof. Lorenz, Mag. Müller-Funk und Peter Niedertscheider, der schon die Taufkapelle mitgestaltet hatte, ihre Vorschläge. Der Altarbeirat (Mag. Sindelar, Dr. Rettenbacher, DI Gnisen, Dr. Schreiber, Pfarrer Dr. Fetzer, dem Diakon der Pfarre und Vertreter der Pfarrgemeinde) wählte die Projekte von Kriebel und Lorenz zu einer weiteren Begutachtung aus, erst nach der Erstellung von 1 : 1 Modellen gab es eine Entscheidung, vgl. Schreiber 2003a, S. 6.

³⁵⁷ Wie erbittert, aber auch wie theologisch und kirchenhistorisch fundiert die Auseinandersetzung um die Neugestaltung geführt wurde, kann teilweise in den noch vorhandenen Beiträgen im Internet nachvollzogen werden. Vor allem die Versetzung des Kommuniongitters und die Neuorientierung des Kirchenraumes stießen auf Widerstand. Dabei war der Haupteinwand, dass das Umbaumodell baulich eine für lange Zeit irreversible Brechung des alten Raumkonzepts darstellen würde und das Vertrackte in Ober St. Veit sei, dass kein echtes bauliches Nebeneinander von Alt und Neu möglich wäre und einen zu großen Eingriff in die barocke Wegarchitektur darstellen würde. Die Gegner der Neugestaltung schlugen die ersatzlose Entfernung des Altarprovisoriums und die Errichtung eines würdigen Ambos und einer Sessio für die Feier des Wortgottesdienstes zum Volk hin vor, die Eucharistie sollte wieder am Hochaltar gefeiert werden, das Kommuniongitter am angestammten Platz erhalten bleiben und in seiner Bestimmung gemäß wieder verwendet werden; vgl. URL: http://www.members.a1.net/altar/neu_10htm. (22.3.2010) und Klötzl 2003

³⁵⁸ Bei der Altarweihe wurde ein Reliquiar mit Reliquien der Hll. Vitus, Thomas von Aquin, der Sel. Maria von den Aposteln und Sr. Restitua Kafka in den Stipes eingefügt.

Der Ambo wurde entsprechend der beim Altar verwendeten Grundformen als Keil gestaltet, hier wurde der Stein zur Gänze sandgestrahlt.

Weitere Gestaltungselemente

Karl Kriebel entwarf außer den liturgischen Orten frei neben dem Altar stehende Kerzenleuchter aus Stahl und Glas.

Die hochwertige barocke Innenausstattung blieb auch nach der letzten Umgestaltung in situ. Der Hochaltar von 1745 trägt ein Altarbild von Fra Agostino a San Luca, das die „Marter des Hl. Veit“ zeigt. Dieses wird von weiß gefassten Darstellungen der Hll. Sebastian und Florian assistiert. Der Sarkophagaltar trägt einen neobarocken Tabernakel von 1902 und das von vergoldeten Engelsfiguren umgebene Aufsatzbild „Maria Zuflucht der Sünder“ aus dem 18. Jahrhundert. Die Seitenaltäre sind als flache Wandaltäre aus Stuckmarmor gestaltet. Das original erhaltene barocke Gestühl schwingt dem Verlauf des Raumes entsprechend seitlich aus.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Die liturgischen Orte stehen in der schlichten strengen Formgebung im Kontrast zu der barocken Ausstattung des Kirchenraumes, durch Materialwahl und Farbigkeit ergibt sich aber eine subtile Einbindung in den Raum.

6.31. Pfarrkirche Zur heiligen Dreifaltigkeit, Neukloster, Wr. Neustadt NÖ

Adresse: Neuklostergasse 1, 2700 Wiener Neustadt

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Neuklosterkirche, die als Dominikanerklosterkirche 1250 erbaut wurde, kam 1444 in einem Erlass Friedrich III., in den Besitz der Zisterzienser von Heiligenkreuz. Seit 1784 ist sie als Pfarrkirche in Verwendung.

Diese Kirche steht stilistisch in der Tradition der Bettelordenskirchen. Die turmlose Fassade wurde 1737 mit barocken Portalen versehen. Die drei Schiffe des Hallenraumes (um 1300) sind in gleicher Höhe, die Einwölbung mit einem flachen Netzrippengewölbe erfolgte im 15. Jahrhundert. An diesen Hallenraum schließt sich ein lang gestreckter hoher Chorraum aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts an. Die barocke Innenausstattung und besonders der Hochaltar von 1699 mit dem Altarbild der Himmelfahrt Mariae von Anton Schoonjans dominieren den Raum.

Renovierungen und Umgestaltungen

Im 18. Jahrhundert erfuhr die Pfarrkirche eine umfangreiche Barockisierung der Innenausstattung.

Umgestaltung nach 1945

Der erste Volksaltar wurde in Form einer barockisierenden Holzmensa in den 70er Jahren errichtet. Ende der 1990er Jahre stand eine umfangreiche Innenrenovierung an, bei der auch die liturgischen Orte neu geschaffen wurden.³⁵⁹ Das Projekt von Oskar Höfinger wurde zügig umgesetzt: Der Juryentscheid des geladenen Wettbewerbes lag am 11. 3. 2002 vor, die Altarweihe konnte mit dem Abschluss der wichtigsten Arbeiten der Innenrenovierung am 15.12.2002 durch Kardinal Christoph Schönborn gefeiert werden.³⁶⁰

³⁵⁹ Das Gremium, das die Renovierung und Umgestaltung im Sinn des „Wr. Modells“ begleitete, bestand aus dem Prior, den Vertretern der Pfarre, dem Stiftsbauamt, dem Bundesdenkmalamt, der Diözesankonservatorin und dem Vertreter des Bauamtes der Erzdiözese. Nach der Ausschreibung eines geladenen Wettbewerbes entschied sich die Altarjury (Pfarrgemeinde, Abt, Mitglieder des Altarbeirates) unter den eingegangenen Entwürfen für das Projekt von Prof. Oskar Höfinger.

³⁶⁰ vgl. Gnisen 2004, S. 228.

Künstler

Liturgische Orte: Oskar Höfinger

Liturgische Orte

Der Altar wurde auf einem neu errichteten Altarpodest, das man in der Verlängerung des gotischen Chores bis in das Mittelschiff vorgezogen hatte und das nahe an das wertvolle barocke Kirchengestühl heranreicht, errichtet. Dieses zweistufige Podest wurde wie auch der übrige Raum mit Kehlheimer Platten ausgestattet.

Prof. Höfinger verwendete für die liturgischen Orte Kalksandstein.³⁶¹ Der Altar wie auch der Ambo zeigen als Block eine starke Einschnürung, die die Tischform anklingen lässt. Die neuen liturgischen Orte zeigen kristallinen Formen (Abb. 87). Die Dreizahl klingt dabei immer wieder an und nimmt Bezug auf das Patronat der Kirche als Dreifaltigkeitskirche.³⁶² Altar und Ambo sind in derselben Formensprache gestaltet. Oskar Höfinger bevorzugt auch in seinen anderen Arbeiten für liturgische Räume blockhafte, kristalline Formen, die immer wieder variiert werden.

Weitere Gestaltungselemente

Höfinger entwarf auch Altarleuchter und ein goldenes Altarkreuz (Abb. 88), das Kreuzigung und Auferstehung in einer figuralen Gestaltung verbindet.

Der historische Taufstein wurde hinter dem Altar und der Sessio im Chorraum aufgestellt. Die Altarweihe erfolgte durch Weihbischof Ludwig Schwarz im Dezember 2002.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Insgesamt ist hier sicher eine ansprechende Gestaltung gefunden worden, die einerseits die Anbindung zum Raum durch das gewählte Material³⁶³ und die plastische Gestaltung sucht, gleichzeitig doch einen modernen Akzent setzt.

³⁶²So meinte die Diözesankonservatorin Hiltigund Schreiber, dass in der kristallinen Struktur der Kunstwerke die Schöpfung Gottes wahrzunehmen sei, in den Dreiecksgestaltungen wird beim Altar auf die Dreifaltigkeit verwiesen; zit. nach Kronthaler 2002c, S. 22.

³⁶³Der Kalksandstein der neugeschaffenen liturgischen Orte und der Stein des gotischen Baus stammen aus dem gleichen Steinbruch.

6.32. Pfarrkirche Hl. Nikolaus, Wilfersdorf, NÖ

Adresse: Pfarramt, Marktpl. 6, 2193 Wilfersdorf, polit. Bezirk Mistelbach NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Der heutigen Kirche, die in den Jahren 1742 – 44 von Andreas Hammer ausgeführt wurde, geht ein gotischer Bau aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts voraus. Von diesem sind der in rechtem Winkel zum barocken Bau stehende Chor und das Untergeschoss des Turmes erhalten.³⁶⁴

Die spätbarocke Saalkirche wurde an der Nord-Süd Achse orientiert, der Chor befindet sich daher im Norden. Der dreijochige Saalraum besitzt einen eingezogenen nördlichen Teil, der quadratische Chor mit dem Platzlgewölbe ist nochmals eingezogen. Die Ausstattung des 18. Jahrhunderts stammt von Antonio Beduzzi.

Der Chorraum besitzt einen reichen Altaraufbau, das Altarblatt von Domenico Mainardi (1742) zeigt die Himmelfahrt Mariens. Davor befindet sich ein frei stehender barocker Altartisch mit einem Volutentabernakel und Reliquiaren.

Umgestaltung nach 1945

Der erste Volksaltar wurde unter Pfarrer Georg Lehnert errichtet, vermutlich schon kurz nach dem II. Vatikanischen Konzil 1966. Dieser Altar war ein massiver Holztisch, der heute noch in der Pfarre aufbewahrt wird und befand sich mittig im Presbyterium nahe der Kommunionbank. 1965 wurde im Zuge der Innenrenovierung die ursprüngliche Kommunionbank entfernt, das barocke Kommuniongitter in eine einfache Balustradenreihe eingesetzt.³⁶⁵ Im Zuge einer umfassenden Innenrenovierung (2001 – 2002) wurde 2002 der Altarraum neu gestaltet. Diese Umgestaltung brachte auch einige Änderungen im Raumgefüge mit sich: Das Kommuniongitter wurde 2001 in Absprache mit dem Bundesdenkmalamt entfernt, das barocke Gitter fand als Mittelteil des bei der Nikolausstatue befindlichen Abgrenzung eine neue Verwendung: Es wurden neue Stufen im Bereich des Presbyterium gesetzt und der Boden einheitlich mit Kehlheimer Platten gestaltet, wobei im Chorbereich die historischen Platten wieder verwendet wurden. Es gab aber keine Niveauveränderung im Altarraum.³⁶⁶

³⁶⁴Für die Pfarre war die Nähe zum im Ort befindlichen Schloss des Fürsten Liechtenstein von großer Bedeutung, so wirkten beim Neubau des 18. Jahrhunderts renommierte Barockkünstler mit.

³⁶⁵Diese Veränderungen brachte einige Auseinandersetzungen des Pfarrers mit dem Bundesdenkmalamt mit sich.

³⁶⁶Die detaillierten Informationen über die Umgestaltungen beziehen sich auf ein Schreiben von Pfr. Ernst Steindl vom 17. Dez. 2013. E-Mail liegt der Verfasserin vor.

Künstlerin

Liturgische Orte: Sabine Müller-Funk

Liturgische Orte

Das Projekt der im Waldviertel wohnhaften Künstlerin Sabine Müller-Funk wurde nach einem Wettbewerb und dem Entscheid einer achtköpfigen Jury zur Ausführung gebracht.³⁶⁷ Der einfache Sandsteinaltar wurde mit dreifachen „Antependien“ aus Glas verkleidet (Abb. 89 und 90). Die zwei inneren Glasplatten tragen Texte aus dem Alten Testament, die mit schwarzer Tinte geschrieben wurden. Die Schriftstellen thematisieren den Bund Gottes mit den Menschen, die äußere Glasplatte trägt eine Goldschrift mit dem Text der Brotrede (Joh 6,26 ff.). In den Stipes des Altares wurde eine goldene Kapsel mit Reliquien des Hl. Nikolaus eingesetzt. Der schlichte Ambo aus Sandstein trägt eine Glasplatte mit dem Text des Johannesprologs (Joh 1,1 ff.).³⁶⁸ Der Altar wurde mittig im Chorraum aufgestellt, zwei Stufen führen vom Gemeinderaum in den Chorbereich, der Ambo befindet sich rechts vom Altar seitlich nach vorne versetzt. Die Sessio befindet sich links vom Altar.

Weitere Gestaltungselemente

Der Fußboden wurde im Zuge der Innenrenovierung einheitlich mit Kehlheimer Platten gestaltet. Der Taufort wurde bei der letzten Umgestaltung neu positioniert, er befindet sich heute vor dem linken Seitenaltar.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Die liturgischen Orte in Wilfersdorf zeigen eine für die Erzdiözese Wien seltene Gestaltungsform, da hier Schriftzeichen in die Altargestaltung einbezogen wurden.³⁶⁹ Der Altar wird damit zum „Gedächtnisspeicher“, zum auch in der Schrift bezeichneten Platz des Erinnerns. Arbeiten mit Schriftzeichen auf Glas spielen in den Arbeiten von Sabine Müller-Funk eine wichtige Rolle. Die Künstlerin setzt sich immer wieder mit den Themen des Gedächtnisses, der Erinnerung und Archivierung auseinander, die Gestaltung der liturgischen Orte stellt somit eine logische Kontinuität im Werk von Sabine Müller-Funks dar.

³⁶⁷ vgl. URL:<http://members.aon.at/pfarre-wilfersdorf/1renovier-arbeiten2.htm>, (22.Okt.2010)

³⁶⁸ vgl. Kronthaler 2002a, S. 15.

³⁶⁹ In der Diözese Graz/ Seckau ist als Beispiel für die Gestaltung der liturgischen Orte mit Schriftzeichen der Altar in der Dominikuskapelle von St. Andrä (Graz) durch Michael Kienzer erwähnenswert. In der Erzdiözese Wien ist dazu auch der Altar für die Stiftskirche Klosterneuburg von Hannes Fladerer anzuführen.

Die Formensprache von Altar und Ambo ist modern, trotz der Transparenz der Gestaltung werden sie in der barocken Pracht des Kirchenraumes zum deutlichen Akzent.

6.33. Pfarrkirche St. Augustin, Wien I.

Adresse: Augustinerstraße 3, 1010 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Grundsteinlegung erfolgte 1330, die Überlieferung nennt als Baumeister Dietrich Ladtnr von Pirn. 1349 wurde die Kirche geweiht, der Chor war zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollendet.

Die Augustinerkirche in Wien diente ab 1634 als Hofpfarrkirche, ab dem 18. Jahrhundert wurde sie als Stadtpfarrkirche verwendet, gleichzeitig ist sie auch die Klosterkirche des Ordens der Augustiner-Eremiten.

Vom Bautypus entspricht die Kirche den Anforderungen des Bettelordens. An eine 3-schiffige sechsjochige Hallenkirche schließt sich ein Langchor mit 7/10 Schluss an. Das Gewölbe, dessen Kreuzrippen, Gurt- und Scheidbögen mit Birnstabprofilen versehen sind, ruht auf oktogonalen Pfeilern mit schlanken Runddiensten. Die ungewöhnliche Ausrichtung der Kirche nach Süd-Süd-Ost entspricht dem Straßenverlauf und ist durch ihre innerstädtische Lage bedingt. An den Chor schließt sich die zweischiffige Georgskapelle an, im 17. und 18. Jahrhundert wurden die Klostertrakte erweitert.

Renovierungen und Umgestaltungen

Der Innenraum der Augustinerkirche wurde schon mehrmals entscheidend umgestaltet, die um 1630 erfolgte Barockisierung wurde, dem Zeitgeist des späten 18. Jahrhunderts entsprechend, rückgängig gemacht. Der Architekt Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg darf in diesem Zusammenhang als Vorreiter des „gotic revival“ genannt werden.

Umgestaltung nach 1945

Anfang der 70er Jahre wurde erstmals ein Volksaltar aus Holz unter Pfarrer Pater Hyazinth Schwate aufgestellt, dieser Altar befand sich zwischen dem Hochaltar und dem Kommuniongitter. Im Zuge der umfangreichen Innenrenovierung von 1997 – 1999 wurden auch die liturgischen Orte nach den Entwürfen der Architekten Dieter Henke und Marta Schrieck neu gestaltet. Der Tischaltar sollte durch seine transparente Gestaltung den Blick in den Chor ermöglichen, dünne massive Stahlplatten dienten als Seitenwände und Mensa, in eine mehrschichtige durchscheinende Glasplatte unter der Mensa war das Reliquiar eingelassen (Abb. 90). Die zunächst vorgesehene gläserne Stele wurde auf Einspruch des Auftraggebers verbreitert. Die Architekten versuchten mit dieser reduzierten Gestaltung den Volksaltar als zarten, dunklen

Rahmen erscheinen zu lassen (Abb. 93), der nur während der Eucharistie als zentraler Blickpunkt wahrnehmbar sein sollte. Der Altar wurde am Übergang vom Langhaus zum Chorbereich im ersten Teil des Chorraumes aufgestellt, an dieser Stelle befand sich seit den 80er Jahren bereits der provisorische Volksaltar.

1999 wurde dieser Altar installiert, da aber das Material (Stahl) der Mensa den im Jahr 2000 in Kraft getretenen Richtlinien der Erzdiözese nicht entsprach, wurde der Altar auch nicht konsekriert, sondern mit der offiziellen Begründung, dass die Fußbodengestaltung rund um die liturgischen Orte noch nicht abgeschlossen sei, am 1. November 1999 von Kardinal Christoph Schönborn nur benediziert.³⁷⁰

Daraufhin entschloss sich der Orden zu einer neuen Gestaltung. Der Altar von Henke&Schreieck wurde noch einige Zeit im Kloster verwahrt, heute befindet er sich in Obhut der Erzdiözese, nur die Reliquienkapsel blieb in der Augustinerpfarre.

Künstler

Altarraumgestaltung: Johannes Höfinger

Liturgische Orte

Der Bildhauer Johannes Höfinger³⁷¹ wurde beauftragt, einen allen Richtlinien entsprechenden Entwurf zu erarbeiten. Der Künstler wählte für die liturgischen Orte weißen Carrara-Marmor. In Anlehnung an das theologische Hauptwerk des Ordensheiligen und Kirchenvaters Augustinus „De trinitate“ wurde die Form des Dreiecks, das Symbol der Dreifaltigkeit, zum Leitmotiv der Gestaltung (Abb. 91 und 92). Auf dem Stipes, der in der Oberflächengestaltung rau belassen wurde, ruht die nach unten dreieckig zulaufende glatt polierte Mensa. Die Gegensätze der Texturen sollen die Begegnung von Gott und Mensch in der eucharistischen Feier darstellen.³⁷²

Die Altarweihe fand am 30. März 2003 durch Kardinal DDr. Franz König statt.

Der Ambo ist wie der Altar aus Marmor gestaltet und trägt eine etwas dynamischer gestaltete Dreiecksform.

³⁷⁰ vgl. Kühn 2008b

³⁷¹ Im „Dehio“ von 2003 wird als Künstler fälschlicherweise Oskar Höfinger (der Vater von Johannes Höfinger) angeführt! Laut Auskunft von Mod. P. Matthias Schlögl gab es keinen Wettbewerb; E-Mail vom 31. 12. 2013 liegt der Verfasserin vor.

³⁷² Die Dreiecksform der Mensa kann auch als aufgeschlagenes Buch gelesen und so als Verweis auf das Wort des Kirchenvaters Augustinus „Nimm und lies“ (Tolle lege) verstanden werden. Im Zentrum des Stipes, an der Spitze des Dreiecks ist das Reliquiar angebracht. Der runde Verschluss aus dunkel patinierter Bronze trägt ein Kreuz. Auch diese Gestaltung greift auf die Tradition der christlichen Symbolsprache zurück, die Gestaltung des Reliquienverschlusses nimmt Bezug auf die Schöpfung Gottes und das Opfer Christi.

vgl. URL:http://www.augustinerkirche.at/augustinus_c.php, (4.Nov.2010)

Weitere Gestaltungselemente

Der gotische Hochaltar, der den Chorscheitel für sich beansprucht, wurde von Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg entworfen.

Osterleuchter und Vortragskreuz stammen von Johannes Höfinger und sind in Chromnickelstahl, Polyester und Gold ausgeführt. Die von Höfinger entworfene Sessio aus Chromnickelstahl ist hinter dem Altar platziert.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Johannes Höfinger wählte moderne Formen, der Altar ist durch seine Farbigkeit dem historischen Raum eingepasst. Die wechselvolle Geschichte der Umgestaltung von St. Augustin zeigt, dass die exakte Umsetzung der Richtlinien der Erzdiözese weitreichende Konsequenzen haben kann.

6.34. Rektoratskirche St. Anna, Wien I.

Adresse: Annagasse 3b, 1010 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Annakirche in Wien I, die heute als Rektoratskirche³⁷³dient, zählt zu den wichtigsten Barockkirchen Wiens. Die erste Kirche auf diesem Areal wurde 1514-18 als spätgotische vierjochige Saalkirche errichtet, von 1629 – 33 wurde die Kirche völlig umgebaut.³⁷⁴

Der vierjochige frühbarocke Saalraum mit je drei flachen Seitenkapellen und seinem zweijochigen leicht eingezogenen Chor zeigt heute eine prunkvolle barocke Ausstattung. Die Wandgliederung aus Stuckmarmor stammt aus 1716. Der Hochaltar aus demselben Jahr füllt den Chorabschluss monumental aus. Ein Säulenretabel auf mehrteiligem Sockel trägt das Hochaltarbild von Daniel Gran von 1751, welches die Hl. Sippe mit den Hll. Judas Thaddäus, Jakobus, Johannes Evangelist und Maria Magdalena zeigt.

Renovierungen und Umgestaltungen

Beim Umbau 1629 – 33 wurde die Kirche völlig umgestaltet, so wurde der gotische Chorabschluss abgebrochen, ein zweijochiger Chor errichtet, das Langhaus um zwei Joche vergrößert und neu eingewölbt. Im 17. Jahrhundert erfolgte der Anbau der heutigen Annakapelle, ab 1716 wurde die hochwertige Innenausstattung der Kirche geschaffen, diese wurde durch einen Brand 1747 teilweise vernichtet. 1751 schuf Daniel Gran das Hochaltarbild und Gewölbefresken, die die durch den Brand verloren gegangene Ausstattung ersetzen. 1887 wurden beim Abbruch des Noviziatsgebäudes auch zwei in diesem Gebäude befindlichen Joche der Kirche entfernt.

Umgestaltung nach 1945

1969/70 erfolgte die Restaurierung der Fresken. Die Veränderungen im Altarbereich wurden bei der letzten Renovierung 2001 teilweise wieder rückgängig gemacht und ein Volksaltar nach dem Entwurf von Marc Tesar 2003 errichtet.

³⁷³ Eine Rektoratskirche ist rechtlich keine Pfarrkirche und hat keinen Pfarrsprengel zugeteilt. Da besonders der erste Bezirk von Wien eine besonders hohe Kirchendichte aufweist, gibt es hier einige Rektoratskirchen, deren Priester sich besonderen Anliegen der kategorialen Seelsorge widmen.

³⁷⁴1773 wurde nach der Aufhebung des hier ansässigen Jesuitenordens die Kirche Weltgeistlichen übergeben und das Noviziatsgebäude als Bildungsstätte genützt. 1906 wurden die Kirche und das angrenzende Wohngebäude dem Orden des Hl. Franz von Sales übergeben.

Künstler

Liturgische Orte: Marc Tesar

Liturgische Orte

Die Neugestaltung des Altarraumes wurde durch die Beengtheit der räumlichen Verhältnisse erschwert.³⁷⁵ Im Zuge von umfassenden Renovierungsarbeiten wurde ein Blockaltar aus grauem Granit vor die barocke Kommunionbank und das -gitter aufgestellt, der neu geschaffene Altarbereich ist im Niveau nur durch eine Stufe vom Gemeinderaum erhöht. Altar und Ambo aus massivem Stein sind an den Kanten abgeschrägt, die Steinblöcke gewinnen so an Dynamik. Die Mensaplatte ist hochpoliert, der Stipes und der Ambo sind sandgestrahlt (Abb. 94 und 95). Die Altarweihe wurde am 11. April 2003 gefeiert.³⁷⁶

Weitere Gestaltungselemente

Die 2003 errichtete Sessio, die ihren Platz rechts hinter dem Altar gefunden hat, stammt ebenfalls von Marc Tesar und harmoniert in Formgebung und farblicher Gestaltung mit den liturgischen Orten.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Tesar wählte moderne schlichte Formen, die im Kontrast zur barocken Fülle der Innenausstattung stehen. Durch die Massivität des gewählten Materials behaupten sich die neuen liturgischen Orte und stellen einen spannungsgeladenen Kontrapunkt dar.

³⁷⁵Gegen die Umgestaltung gab es zahlreiche Proteste, da es bis zum Herbst 2000 in der Annakirche überhaupt keinen Volksaltar gab und die Messfeiern am Hochaltar ein traditionsbewusstes Klientel gefunden hatten. Der neue Kirchenrektor, der 2000 sein Amt angetreten hatte, ließ zunächst einen provisorischen Volksaltar aufstellen.

³⁷⁶Bei der Weihe wurde ein Reliquiar im Stipes eingesetzt. Das Reliquiar beinhaltet Reliquien der Hll. Franz von Sales, Johanna Franziska von Chantal, Leonie Aviat, Franz Xaver, Stanislaus Kostka und Klemens Maria Hofbauer, vgl. Wiener Kirchenzeitung, 20. April 2003, S. 16.

6.35. Pfarrkirche Hll. Philippus und Jakobus, Deutschbrodersdorf, NÖ

*Adresse: Pfarramt Deutsch Brodersdorf, Obere Hauptstraße 44, 2443 Deutsch Brodersdorf,
polit. Bez. Baden NÖ*

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Kirche wurde an der Stelle einer in den Türkenkriegen 1683 zerstörten und danach wiedererrichteten Kapelle in den Jahren 1792/93 erbaut. 1783 wurde Deutschbrodersdorf im Zuge der Kirchenreform durch Joseph II. zur eigenständigen Pfarre.

An das nach Westen orientierte Langhaus der Saalkirche mit einschwingenden gerundeten Ecken schließt sich ein erhöhter Chor mit gerundetem Schluss an.

Im Chor ist der neogotische Hochaltar, der Ende des 19. Jahrhunderts errichtet wurde, erhalten.

Umgestaltung nach 1945

In den 1990er Jahren wurde eine umfangreiche Innenrenovierung notwendig. Ein neu aufgestellter Volksaltar aus Stein wurde durch Weihbischof DDr. Krätzl am 4. Okt. 1992 geweiht. 2003 wurde der Altarraum neu gestaltet. Um den Volksaltar deutlich sichtbar zu machen, wurde die erste Stufe des Hochaltars nach vorne gezogen.³⁷⁷

Liturgische Orte

Seit der letzten Umgestaltung 2003 führen zwei Stufen vom Gemeinde- zum Chorraum, auf diesem Niveau befindet sich auch der Ambo links. Zum Altar gelangt man über eine weitere Stufe. Der Fußboden ist mit Kehlheimer Platten gepflastert.

Der Altar wurde als Tischaltar ausgeführt: Zwei Steinsäulen auf einer dunklen Bodenplatte tragen die Mensaplatte. Zwischen den Säulen und der Mensa sind Metallkompartimente eingefügt und geben der Konstruktion einen schwebenden Charakter (Abb. 96 und 97).

Der Ambo links ist ebenfalls aus hellem Stein und besteht aus einer Säule, die einen Metallaufsatz mit einer hölzernen Auflagefläche trägt.

Weitere Gestaltungselemente

Im Chor ist ein neogotischer Hochaltar, der Ende des 19. Jahrhunderts errichtet wurde, erhalten. Das Altargemälde des Retabels zeigt eine Kreuzigung, die von Darstellungen der Kirchenpatrone

³⁷⁷Die chronologische Einordnung richtet sich nach der letzten Umgestaltung, der Volksaltar stammt aber aus den 1990er Jahren.

Hll. Philippus und Jakobus flankiert ist, außerdem noch eine Kopie des Gnadenbildes von Tschenschau. Der Altar vor dem Retabel trägt den Tabernakel.

Stilistische Einordnung

Durch die Materialwahl, die Farbe des Materials und die schlichte Formensprache fügen sich die liturgischen Orte dezent in den josephinischen Kirchenraum mit seiner eleganten weiß-goldenen Farbgebung ein.

6.36. Pfarrkirche Hl. Laurentius, Achau, NÖ

Adresse: Pfarramt Achau, Hauptstraße 46, 2481 Achau, polit. Bez. Mödling NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Pfarrkirche deren Vorgängerbau in der Romanik errichtet wurde, erfuhr mehrere Umgestaltungen und wurde nach den Schäden, die während der 1. Türkenbelagerung 1529 entstanden, 1660 teilweise neu erbaut. Der Turm stammt aus dem Ende des 18. Jahrhunderts.

Die Verwendung der Kirche als eigenständige Pfarrkirche spiegelt die wechselvolle Geschichte des Baus wider: Bis zur teilweisen Zerstörung in den Türkenkriegen 1529 wurde das Gotteshaus als Pfarrkirche geführt, dann gehörte sie als Filialkirche zu Mödling, später zu Himberg, durch die josephinische Kirchenreform wurde sie 1783 wieder Pfarrkirche.

Der Kirchenraum erscheint heute als vierjochiger Saal mit Pilastergliederung und Stichkappentonne. Das frühbarocke Langhaus besitzt einen dreiseitig geschlossenen Chor, die Rundbogenfenster im Langhaus sitzen relativ hoch. Ein runder Triumphbogen führt in den Chorraum, die Apsiskalotte besitzt tief herabgezogene Gewölbekappen. Die barocke hölzerne Westempore schwingt über vier Holzstützen vor.

Renovierungen und Umgestaltungen

Bei einer umfassenden Renovierung 1941 wurden auch Veränderungen im Altarbereich vorgenommen, ein Kruzifixus wurde an der Apsiswand angebracht.

Umgestaltung nach 1945

Die Kirchenrenovierungen von 1968 und 1983 brachten weitere Umgestaltungen und Purifizierungen des Innenraumes mit sich. So wurden in diesem Zeitraum auch die Seitenaltäre, die auf einem Foto von 1941 noch zu sehen sind, und das Kommuniongitter entfernt. 1968 wurde ein schlichter Volksaltar aus Holz errichtet.

2003 fand die letzte umfassende Renovierung mit der Altarweihe am 21. Sept. durch Kardinal Christoph Schönborn ihren Abschluss.

Liturgische Orte

Die 2003 neu installierten liturgischen Orte versuchen in ihrer Gestaltung, Altes und Neues zu verbinden. Zwei barocke Sockel, die ursprünglich Heiligenfiguren trugen, wurden bei

Grabungsarbeiten im Bereich des Prebyteriums gefunden und dienen jetzt als Stipes für den Altar bzw. als Podest für den Tabernakel. Die liturgischen Orte wurden am Übergang vom Chor zum Gemeinderaum platziert, eine Stufe trennt die beiden Bereiche voneinander, zwei weitere Stufen führen hinter dem Altar zum Tabernakel hinauf.³⁷⁸

Der Altarstipes, ein barocker Sockel, ist zweifärbig ausgeführt und zeigt an der Vorderfront ein helles Relief einer liegenden Heiligenfigur (Hl. Hieronymus?), die Mensaplatte aus Stein wird durch fünf Metallelemente mit dem Sockel verbunden (Abb. 98).³⁷⁹

Der Ambo links vom Altar wurde aus einem in der Farbigkeit der Rahmung des Stipes entsprechenden Stein gestaltet (Abb. 99). Der Ambo wurde als halbkreisförmige gedrungene Säule aus grauem, stark strukturiertem Stein mit Metallelementen, die ein Lesepult aus Glas tragen, gestaltet. Er wurde vor der Chorraumstufe am Übergang zum Langhaus platziert.

Weitere Gestaltungselemente

Im Chorraum über dem Tabernakel ist ein Kruzifixus angebracht, rechts von diesem ein Gemälde der Hl. Familie, links eine Darstellung des Hl. Sebastian, die der Schule des Kremser-Schmidt zugeschrieben wird.

Die Sessio, bestehend aus einfachen Hockern und Sesseln, wurde im Halbkreis aufgestellt und befindet sich hinter dem Ambo zur linken Seite, weitere Sitzgelegenheiten gibt es rechts hinter dem Altar.

Der historische Taufstein wurde auf der rechten Seite vor der Stufe im Gemeinderaum platziert. Der Fußboden ist einheitlich mit Solnhofner Platten gestaltet.

Stilistische Einordnung

In Achau versucht die Altarraumgestaltung Vorgefundenes für die Neugestaltung der liturgischen Orte neu zu interpretieren, so entsteht eine gefällige, wenn auch eher konventionelle Lösung.³⁸⁰

³⁷⁸Der zylinderförmige, vergoldete Tabernakel ist an der Stelle aufgestellt, an der sich früher ein Altar befunden hatte. Er wurde auf einem barocken Sockel angebracht, der ein Relief mit der Flucht des Apostel Paulus aus Damaskus zeigt.

³⁷⁹Die Metallelemente werden in einer Beschreibung als Wundmale Christi gedeutet: „Die angedeuteten ‚fünf Wundmale des Herrn‘ bilden die Verbindung zwischen Altarplatte und Sockel,“ zit. nach Marboe 2003b, S. 19.

³⁸⁰Ähnliches wurde auch schon in Velm und St. Elisabeth, Wien IV. beschrieben, auch bei der nicht im Detail behandelten Umgestaltung der Kirche in Wöllersdorf (NÖ) wurde ein aufgefunderer Stein verwendet.

6.37. Pfarrkirche Hl. Vitus, Edlitz, NÖ

Adresse: Pfarramt, Markt 1, 2842 Edlitz, polit. Bez. Neunkirchen NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Wehrkirche geht bis in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zurück. Die heutige Bau ist der Spätgotik zuzurechnen und besitzt ein blockhaftes Langhaus mit beinahe quadratischem Grundriss, das als Einstützenraum einen quadratischen Grundriss aufweist. Der stark eingezogene niedrigere Chorraum ist einjochig mit 5/8-Schluss.

Von der zweigeschossigen Empore, die um 1490 auf zwei oktogonalen Pfeilern errichtet wurde, führt ein Laufgang über die nördliche Langhauswand in das zweite Turmgeschoss. Weitere architektonische Besonderheiten der Edlitzer Kirche zeugen von der früheren Funktion als Wehrkirche: Gusserker, Schießscharten, die Blockkammer im Dachgeschoss und eine Zisterne unter dem Fußboden. Bemerkenswert sind die Wandmalereien aus der Bauzeit, die 1933 freigelegt wurden.

Umgestaltung nach 1945

Künstler

Thomas Hessler

Liturgische Orte

Der Volksaltar, der 2003 neu gestaltet wurde, steht in seiner Formensprache in Kontrast zur geschichtsträchtigen Ausstattung (Abb. 100 und 101). Br. Thomas Hessler³⁸¹ entwarf für die Pfarrkirche, die dem Stift Reichersberg inkorporiert ist, die liturgischen Orte. Die Neugestaltung des Altarraumes erfolgte im Rahmen einer vier Monate dauernden Renovierung. Der Altar besteht aus einem Stipes, der einen dreieckigen Grundriss aufweist und aus rot-marmorierten Glasplatten besteht. Auf diesem liegt eine rechteckige Marmorplatte auf, der Ambo wurde analog dazu aus rotem Glas gefertigt.³⁸²

³⁸¹ Br. Mag. theol. Thomas Hessler OSB arbeitet als spiritueller Lebensbegleiter und freischaffender Künstler und Kunsttherapeut im Europakloster Gut Aich (Salzburg), er stammt ursprünglich aus Edlitz.

³⁸² Der ursprüngliche Entwurf sah vor, dass der Altarstipes beleuchtet werden sollte, Anregung zu dieser ungewöhnlichen Idee war die Stelle des Johannesevangeliums in der sich Christus als Licht der Welt bezeichnet (Joh. 8,12). Auf Einspruch der Erzdiözese und des Bundesdenkmalamtes darf die schon installierte Beleuchtung nicht eingeschaltet werden.

Der Altar greift in seiner Dreiecksform christliche Symbolik auf,³⁸³ die gewählte Farbe wird auch in der Liturgie verwendet und steht für Liebe, den Märtyrertod und das Leben. Die Altarweihe wurde am 19.10.2013 durch Propst Eberhard Vollnhöfer (Stift Reichersberg) vorgenommen.³⁸⁴

Weitere Gestaltungselemente

Der neugotische Hochaltar von Leopold Moroder aus 1886 ist, wie auch die Kanzel, bei der letzten Umgestaltung in situ geblieben.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Die Altargestaltung in Edlitz bringt völlig neue Akzente, die originelle Idee der Beleuchtung konnte aber nicht umgesetzt werden.

³⁸³ Das Dreieck gilt auch als Sinnbild der Dreifaltigkeit.

³⁸⁴ Im Altar wurden dabei Reliquien des Hl. Vitus und der seligen Sr. Restituta Kafka eingelassen.

6.38. Pfarrkirche St. Michael, Fischamend, NÖ

Adresse: Pfarramt, Kirchenplatz 13, 2401 Fischamend, polit. Bez. Wien-Umgebung NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Pfarrkirche in Fischamend ist im Wesentlichen um 1700 erbaut worden, wobei einige gotische Elemente des Vorgängerbaus aus dem 14. Jahrhundert integriert worden sind.

Ein weiter vierjochiger Saalraum mit flacher Stichkappentonne bildet das Langhaus, die Raumecken sind gerundet. Daran schließt sich der zweijochige Chor mit 5/8-Schluss an, dieser hat ein Kreuzrippengewölbe aus dem 14. Jahrhundert. Die Innenausstattung ist überwiegend klassizistisch (um 1824 – 28).

Umgestaltung nach 1945

2005 wurde anlässlich einer umfassenden Renovierung der Altarraum durch Prof. Otto Lorenz neu gestaltet.

Künstler

Liturgische Orte: Prof. Otto Lorenz

Liturgische Orte

Eine Stufe führt am Übergang vom Gemeinderaum zum Chorraum, auf dieses „Podest“ wurden die neuen liturgischen Orte platziert. Der Fußboden wurde mit Solnhofner Platten gestaltet. Übertagt wird der Zelebrationsaltar vom Hochaltar, zu dem drei weitere Stufen führen.

Der Altar wurde als Tischaltar in Metall ausgeführt, wobei für die Rückwand eine geschlossene Platte verwendet wurde, hier fand auch eine runde Reliquienkapsel ihren Platz. In die Vorderseite des Altarunterbaus wurde ein Rechteck eingeschnitten. Aus der Fernsicht ergibt sich durch diese Aussparung ein Hell-Dunkel Effekt, der durch die Farbigkeit des Metalls (dunkles Rot) verstärkt wird. Der Unterbau des Altares ragt schräg nach hinten.

Der Ambo, der links vom Altar etwas nach vorne versetzt aufgestellt wurde, ist in Entsprechung zum Altar aus Metall gestaltet, zwei schräg gestellte Metallplatten bilden die Tragekonstruktion für das Pult. In die Stirnseite wurde wie schon beim Altar ein Rechteck eingeschnitten, das hier aber auf die Schmalseite gestellt wurde (Abb. 102 und 103). Schrägen bestimmen ebenso wie beim Altar die Konstruktion.

Weitere Gestaltungselemente

Die Sessio aus hellem Holz, die ebenfalls von Prof. Lorenz entworfen wurde, ist hinter dem Altar auf der zweiten Stufe situiert.

Der Taufort, ein historisches Taufbecken aus Stein, befindet sich an der rechten Seite des Gemeinderaumes vor dem Marienaltar.

Im Chorraum ist der Platz des klassizistischen Hochaltars über einem dreistufigen Unterbau. Der blockartige Altartisch trägt einen tempiettoförmigen Tabernakel, das Altarbild des Hl. Michael stammt aus dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts.

Weitere barocke Ausstattungsstücke sind die Kanzel und die beiden Seitenaltäre am Übergang von Chor- zum Gemeinderaum.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Die neuen liturgischen Orte fügen sich durch Farbigkeit des Materials trotz ihrer puristischen Formensprache in den Raum ein.

6.39. Pfarrkirche St. Andreas, Ladendorf, NÖ

Adresse: Pfarramt, Kirchenzeile 3, 2126 Ladendorf, polit. Bez. Mistelbach NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Pfarrkirche in Ladendorf bildet mit der Schlossanlage ein Ensemble und wurde nach den Plänen von Peter Mollner ab 1766 als einheitliche spätbarocke Anlage erbaut.

Das Langhaus mit eingeschwungenen Ecken führt zu einem korbbogigen Chorraum. Der Haupteingang befindet sich im Süden und führt über eine Vorhalle in das Langhaus. Der Triumphbogen ist leicht eingezogen, das Niveau des Chorraumes durch eine Stufe vom Langhaus abgesetzt.

Renovierungen und Umgestaltungen

Die barocke Ausstattung der Kirche wurde Anfang des 20. Jahrhunderts um neugotische Elemente erweitert. Der Hochaltar, einer neugotischer Schreinaltar, und das Gestühl datieren in das Jahr 1902.

Umgestaltung nach 1945

1974 wurde der Altarraum umgestaltet, die neugotische Kanzel entfernt, Elemente dieser Kanzel (Evangelistensymbole, Engelköpfe) wurden für die Gestaltung der damals installierten liturgischen Orte verwendet.

2005 Neugestaltung des Altarraumes

Architekt und Auftraggeber

Liturgische Orte: Heinz Ebner

Liturgische Orte

Bei der Umgestaltung des Altarraumes 2005 durch Mag. Heinz Ebner wurde eine moderne Formensprache gewählt, trotz einiger Bedenken der Pfarrangehörigen, die einer dem Provisorium ähnelnden Lösung den Vorzug gegeben hätten. Der weiße Marmor mit den Glaselementen setzt im Chorbereich einen unübersehbaren Akzent. Altar und Ambo haben einen kreisförmigen Grundriss, bei dem ein Segment eingeschnitten wurde, die Grundform leitet sich in der Symbolik von der gebrochenen Hostie ab, hat aber auch einen praktischen Nebeneffekt, da sie das Stehen des Priesters am Altar erleichtert (Abb. 104 und 105). Symbolische Überlegungen

haben auch die Gestaltung der Glaselemente bestimmt.³⁸⁵ Die Farben der Glaselemente beziehen sich auf Schriftstellen bzw. auf die liturgischen Farben: Der Ambo zeigt Rot- und Gelbtöne (Abb. 106), die als Bezug zu den Flammenzungen des Pfingstereignisses gesehen werden können, diese Evangelienperikope kann als fundamentale Gründungserzählung des Christentums verstanden werden, der Geist Gottes in Form der Flammenzungen, gibt den Aposteln die Sprache der Verkündigung.

Am Altar finden sich zwölf Glaselemente, die in ihrer Abfolge alle liturgischen Farben zeigen (rot, violett, grün, gold).³⁸⁶

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Durch die beengte Platzsituation im Chorraum von Ladendorf war es notwendig, die liturgischen Orte klein zu dimensionieren, die Material- und Formenwahl macht diese aber zum optischen Mittelpunkt, der sich auch gegenüber der barocken Ausstattung und der eher düsteren Lichtsituation behaupten kann.

³⁸⁵ Sieben Elemente befinden sich am Ambo, sieben ist, biblisch gesehen, die Zahl der Vollendung, die Gott und Welt in sich vereint, die Zahl der Schöpfungstage und findet sich auch in der Zahlensymbolik des Judentums.

³⁸⁶ Die Zwölfzahl ist ebenfalls symbolisch konnotiert – 12 Stämme Israel des Alten Testaments und die 12 Apostel des Neuen Testaments werden auch als Inbegriff der Gesamtheit der Christen verstanden. Symbolische Bezüge finden sich immer wieder in den Altarraumgestaltungen von Heinz Ebner, wobei Zahlen- und Farbsymbolik eine besondere Rolle spielt. Information entnommen einem Interview mit Heinz Ebner vom 21. 5. 2010; Memoskript bei der Verfasserin.

6.40. Pfarrkirche Hl. Georg, Günselsdorf, NÖ

Adresse: Kirchenplatz, 2525 Günselsdorf, polit. Bez. Baden NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Pfarrkirche wurde 1783 errichtet. Einem schlichten einheitlichen Saalraum mit abgerundeten Ecken und flachen Pilastern und Segmentbogenfenstern gliedert sich der eingezogene Chor mit polygonalem Schluss an.

Die barocke Einrichtung stammt aus der Bauzeit und wurde bei der Restaurierung 1977 reduziert. Der Hochaltar besitzt eine frei stehende Mensa mit einem Tabernakel aus der Bauzeit.

Renovierungen und Umgestaltungen

Die Kanzel wurde 1977 in ihrem Erscheinungsbild durch die Kürzung des Kanzelfußes entscheidend verändert, einige barocke Ausstattungsstücke bei dieser Umgestaltung entfernt.

Umgestaltung nach 1945

Künstler

Thomas Resetarits

Liturgische Orte

2005 wurden die liturgischen Orte durch den burgenländischen Bildhauer Thomas Resetarits neu gestaltet (Abb.107 und 108).

Eine Stufe führt vom Gemeinderaum in den Chorraum, hinter dem Volksaltar erreicht man über eine weitere Stufe den Hochaltarbereich, das Kommuniongitter vor dem Hochaltar ist erhalten. Der Fußboden wurde einheitlich mit Solnhofner Platten gestaltet.

Als Material für die neuen liturgischen Orte wurde weiß-grau geädertes Stein gewählt. Der Altarstipes besteht aus vier geschwungenen Kompartimenten, die sich zum Boden hin verjüngen und im Schnittpunkt der Bodenplatte eine Kreuzform sichtbar werden lassen. Die einzelnen Teile des Stipes sind so zueinandergestellt, dass die Blickachsen gewahrt bleiben. Die Mensaplatte besteht aus dem gleichen Material und ist an der Oberfläche poliert, die übrigen Oberflächen sind feinkörnig bearbeitet.

Der Ambo links vom Altar ist zur ersten Stufe hin vorgezogen und nimmt in Material und Form die Gestaltung des Altares auf.

Weitere Gestaltungselemente

Die Sessio befindet sich rechts hinter dem Altar, weitere Sitzgelegenheiten befinden sich rechts an der Chorraumwand. Der Taufort ist rechts in der Nähe des Hochaltares angeordnet.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Auffällig ist die bei der umfassenden Renovierung rekonstruierte Farbigkeit des Kirchenraumes, helles Grün/Türkis und Weiß dominieren. Die Gestaltung der neuen liturgischen Orte nimmt einerseits die geschwungene Formensprache des Raumes auf, steht in der Massivität des Materials aber auch in Kontrast zur historischen Ausstattung.

6.41. Pfarrkirche Maria Geburt, Maria Hietzing, Wien XIII.

Adresse: Pfarramt Maria Hietzing, Am Platz 1, 1130 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die spätgotische Saalkirche aus dem 15. Jahrhundert wurde im 17. Jahrhundert barockisiert, im 18. Jahrhundert durch Zubauten erweitert und im 19. Jahrhundert durch Karl Rösner verlängert. Die Pfarre Maria Hietzing ist, wie auch andere Pfarren der Erzdiözese Wien, dem Augustiner-Chorherrnstift Klosterneuburg inkorporiert.

An einen schlichten barockisierten Saalraum mit fast quadratischem Grundriss und angekehlter Flachdecke schließt sich ein eingezogener zweijochiger ebenfalls barockisierter Chor an, dessen gotischer 5/8-Schluss im Halbrund verschliffen wurde, die gotischen Kreuzrippen wurden beim Umbau des 17. Jahrhunderts durch Stuckdekor ersetzt. Im westlichen Eingangsbereich errichtete man im 19. Jahrhundert eine dreiachsige Empore über einer Flachdecke auf Pfeilern.

Die barocke Ausstattung von hoher Qualität dominiert den Raumeindruck. Der im Chorpolygonal befindliche Hochaltar aus Stuckmarmor stammt von Matthias Steinl (1698/99) und stellt die Hietzinger Gnadenbildlegende dar, das spätmittelalterliche Gnadenbild ist über dem Tabernakel von 1727 zu sehen. Die Seitenaltäre stammen ebenfalls von Matthias Steinl und tragen Gemälde von Michael Rottmayr (1700 bzw. 1711/12).

Die Decke des Gemeinderaumes ist reich geschmückt durch Stukkaturen, die Dominikus Piazzol zugeschrieben werden, die Fresken stammen wohl von Antoni Galliardi und zeigen, wie die Malereien im Chorraum, Szenen aus dem Marienleben.

Umgestaltung nach 1945

Die Kanzel wurde schon in den 1950er Jahren entfernt, der Altarraum in den 1970er Jahren teilweise purifiziert, die Bankreihen um 90° gedreht, das Kommuniongitter und die Tabernakel auf den Seitenaltären ohne Genehmigung des Bundesdenkmalamtes entfernt.³⁸⁷ Der Volksaltar aus Holz, der damals im Chorraum aufgestellt wurde, war in Bezug auf die barocke Ausstattung mit Rocailles und einem Herz-Jesu Symbol versehen. Vor der Umgestaltung 2003 wurde, um die neue Raumordnung zu erproben, dieser Volksaltar schon weit in den Gemeinderaum vorgerückt und die vorderen Bankreihen wurden durch Sessel ersetzt.

Anlass für die Neugestaltung der liturgischen Orte war eine umfassende Innenrenovierung 2003 – 05. Ein Teil der Kirchenbänke wurde entfernt. Das Niveau des Altarraumes und des Gemeinderaumes verläuft plan, erst im letzten Drittel des Chorraumes finden sich Stufen, die

³⁸⁷ vgl. URL:<http://www.members.a1.net/altar/berichte.htm>, (18.8.2010)

zum barocken Hochaltar führen, hier befinden sich auch noch Teile der Kommunionbänke aus Sandstein. Der Boden ist einheitlich mit Solnhofener Platten gepflastert.

Architekt

Altarraumgestaltung: Wolfgang Stracke

Liturgische Orte

Der Altar nach dem Entwurf von Wolfgang Stracke wurde im Sinn des „Communio-Raumes“ zentral im Gemeinderaum aufgestellt und ist von im Halbkreis platzierten Bänken und Sesseln umgeben. Der Ambo befindet sich auf der Höhe des rechten Seitenaltars, die Sessio wurde schräg zum linken Kreuzaltar situiert (Abb. 109 und 110). Das liturgische Zentrum wurde auf Betreiben des Pfarrers und der Pfarrgemeinde, trotz der Einwände seitens der Diözesankonservatorin Dr. Schreiber, bei dieser Umgestaltung radikal vom Chorraum in den Gemeinderaum verlegt.

Wolfgang Stracke wählte für die liturgischen Orte als Material weißen Donaukalkmarmor und gestaltete den beinahe quadratischen Altar als Mischform von Tisch- und Blockaltar. Auf vier wuchtigen viereckigen Säulen ruht die Mensaplatte, die sich konisch nach unten verjüngt.

Weitere Gestaltungselemente

Der Ambo ist analog zum Altar aus demselben Material in einem Stück gestaltet. Auch das Taufbecken, der Osterleuchter und das Auferstehungskreuz stammen von Wolfgang Stracke, wobei der oktagonale Taufstein links im Chorraum seinen Platz fand. Der Aufstellungsort des Taufbeckens wurde ganz bewußt gewählt: Es befindet sich vor dem 14. Kreuzwegbild mit der Darstellung der Grablegung, dieser Standort soll die Hoffnung auf das neue Leben, das durch den Tod Jesu ermöglicht ist, versinnbildlichen.³⁸⁸

Stilistische Einordnung

Die Kirche von Hietzing verliert durch die radikale Neuorientierung ihren Charakter der Weg- und Wallfahrtskirche, bei der die Blicklinien auf das Gnadenbild zulaufen. Das Konzept des „Communio-Raumes“ wird im barocken Gemeinderaum radikal umgesetzt.

³⁸⁸ vgl. URL:<http://www.pfarre-maria-hietzing.at/pages/renovierung/renovierung/html>, (17.8.2010)

6.42. Pfarrkirche Hl. Johannes Nepomuk, Migazziplatz, Wien XII.

Adresse: Migazziplatz, 1120 Wien-Meidling

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die dreischiffige Hallenkirche mit Fassadenturm in neoromanischen Formen wurde 1842 – 45 nach den Plänen von Karl Rösner erbaut. Sie stellt ein frühes Werk des „romantischen“ Historismus dar.³⁸⁹ Die Kirche besitzt eine helle dreischiffige, dreijochige Halle, wobei die Kreuzrippengewölbe auf dominierenden kreuzförmigen Pfeilern aufliegen. An den Gemeinderaum schließt sich ein zweijochiger Chor mit geradem Abschluss an, von dem man, genauso wie von den Seitenschiffen, in zwei zweigeschossige Anräume gelangt. Über der Vorhalle, die durch Gitter vom Gemeinderaum abgetrennt ist, befindet sich eine Orgelempore.

Renovierungen und Umgestaltungen

Durch Bombentreffer in den Kriegsjahren 1944 und 1945 wurde die Ausstattung fast zur Gänze zerstört. Die Instandsetzungsarbeiten dauerten bis 1955, auf eine vollständige Rekonstruktion wurde verzichtet, wobei der ursprüngliche Zustand der Fassade weitgehend wiederhergestellt wurde. Die Neugestaltung des Presbyteriums erfolgte 1955-58 nach den Plänen von Gustav Peichl.

Umgestaltung nach 1945

In den Jahren 1991 – 95 wurde der Innenraum gemäß den Richtlinien des II. Vatikanischen Konzils umgestaltet, im Chorbereich wurde 1994 eine Unterkirche errichtet, die von der Kirche aus über Stufen erreichbar ist. Da eine Zentralraumlösung angestrebt wurde, verlegte man Altar, Ambo und Tabernakel vor die Stufen des Chorraumes.

2004 – 06 fand eine neuerliche Innenraumrenovierung statt, der Kirchenraum erhielt einen markanten Farbanstrich in Altrosa. Dieser Farbton wurde in Abstimmung mit dem Kreuzweg aus Keramikplatten, geschaffen von Alfred Kirchner (1963), gewählt. Der erste Volksaltar war zum Langhaus hin durch Kommunionsgitter abgetrennt, seitlich befanden sich halbrunde Ambonen mit Lesepulten auf Heiliggeist-Tauben. Eine Mosaikverkleidung mit christlichen Symbolen, darunter die Evangelistensymbole, wurde von Fritz Zerritsch gestaltet.

³⁸⁹ Die heutige Kirche ersetzte die barocke Pfarrkirche von 1732/33, die sich auf der Meidlinger Hauptstraße befand. Die Pfarre ist seit den josephinischen Reformen des späten 18. Jahrhunderts dem Stift Klosterneuburg inkorporiert.

Die heutige Altarraumgestaltung geht auf einen Entwurf von Heinz Ebner zurück, der einen geladenen Wettbewerb für sich entscheiden konnte. 2005 fand die Altarweihe durch Kardinal Christoph Schönborn statt.

Künstler

Mag. Heinz Ebner

Liturgische Orte

Heinz Ebner wählte für die Gestaltung der liturgischen Orte den Werkstoff Glas. Für Altar, Ambo und die Tabernakelsäule wurden direkt am Aufstellungsort bemalte Glasplatten³⁹⁰ in mehreren Arbeitsschritten verklebt (Abb. 111 und 112). Die Metallkonstruktion, die die Statik gewährleistet, wurde farblich gestaltet und ist dadurch unsichtbar. Der Altarstipes besteht aus 42 unterschiedlich breiten Glasplatten, die runde Altarmensa ist aus Stein und erfüllt dadurch die Vorgaben des Altarbeirates der Diözese, darüber hinaus hat sie auch eine statische Aufgabe, da sie die Glasplatten stabilisiert. Das Konstruktionsprinzip des Zusammenfügens wird von Heinz Ebner symbolisch gedeutet, er bezieht sich auf das Pauluswort von der Kirche, die aus vielen Gliedern besteht (1 Kor. 12,12).³⁹¹

Das technische Verfahren des Altaraufbaus stellt eine Neuerung dar und war für die ausführende Firma Geyling eine besondere Herausforderung.

Auffällig ist die Farbgebung: Das Grün der liturgischen Orte ergibt sich aus dem Zusammenfügen der Glasplatten und steht im Kontrast mit der kräftigen Färbelung des Kirchenraumes.

Der frei stehende Tabernakel (Abb. 113) wurde in Analogie zu den liturgischen Orten gestaltet, die Türen sind aber aus Metall, eine Aussparung in der Stele bietet Platz für das Ewige Licht.

Die liturgischen Orte, die auf einem vorschwingenden Podest vor den Stufen, die in den Chorraum führen, platziert sind, rücken nahe an den Gemeinderaum heran und sind von diesem gut einsehbar.

Weitere Gestaltungselemente

Als dominierendes Ausstattungsstück wurde 1956 eine monumentale Kreuzigungsgruppe, angeblich die größte sakrale Holzplastik Österreich, von Prof. Erich Pieler angebracht.

³⁹⁰ Die Platten wurden in Gelb- und Goldtönen bemalt.

³⁹¹ URL: http://fresco.at/gallery2-1/main.php?g2_itemId.1380, (11. Aug. 2010)

Die Sessio aus Holz wurde ebenfalls von Heinz Ebner entworfen. Der Taufort ist im linken Seitenschiff untergebracht.

Stilistische Einordnung

Die neu gestalteten liturgischen Orte bilden durch ihre markante Farbgestaltung den optischen Mittelpunkt der Hallenkirche.

6.43. Pfarrkirche zu den 14 Nothelfern, Lichtental, Wien IX.

Adresse: Pfarre Lichtental, Marktgasse 40, 1090 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die barocke Saalkirche wurde 1712 – 18 an der Stelle einer älteren Annakapelle errichtet. Die Pläne für den Kirchenbau dürften von Johann Lucas von Hildebrandt und Andrea Pozzo stammen. Ab 1723 war sie der liturgische Raum einer neu geschaffenen Pfarre. 1730 wurde die Kirche geweiht und erfuhr in den Jahren 1769 – 73 eine umfassende Neugestaltung und Erweiterung durch Josef Ritter und Thaddäus Adam Karner.

Die Lichtentaler Pfarrkirche ist durch das Wirken Franz Schuberts in Musikkreisen bis heute bekannt und findet auch als Veranstaltungsraum für Konzerte Verwendung.

Ein weiter zweijochiger Saalraum mit Platzlgewölben wird durch breite abgeschrägte Wandpfeiler und den korbbogigen Triumphbogen gegliedert, daran angeschlossen ist der eingezogene flach abschließende Chorraum.

Umgestaltung nach 1945

Die weitreichende Umgestaltung 2006 hatte mehrere Gründe: Neben der unpraktischen Anordnung der liturgischen Orte waren der schlechte Zustand des Holzprovisoriums, die unbefriedigende Positionierung der Sessio und die wenig geschätzte Gestaltung des Ambo ausschlaggebend. Daneben war die Installierung eines feststehenden Altares, der bei Konzerten nicht einfach zur Seite gestellt werden kann, ein Anliegen der Pfarre.³⁹²

Der erste Volksaltar war ein einfacher steinerner Altar, der später durch einen Holzaltar ersetzt wurde. Dieser wurde auf einem ca. 2 m breiten, quer über die gesamte Breite des Chorraumes verlaufenden Holzpodium aufgestellt, sodass sich eine sehr unpraktische Stufe zwischen Hochaltar und Sakristei ergab. Bei der letzten Umgestaltung 2006 wurde daher eine Niveauveränderung vorgenommen und die erste Hochaltarstufe vorgezogen, sodass Altar und Ambo sich nun auf einer Ebene befinden. Für die Altarinsel wurde ein stark gemasertes weißer Stein gewählt, die Podeststufe wurde durch einen farbigen Stein akzentuiert. Im Gemeinderaum ist noch das historistische Pflaster erhalten.

³⁹² Da der Stand der Planung der Neugestaltung in der Pfarrgemeinde regelmäßig kommuniziert wurde, fand das endgültige Modell breite Zustimmung und wurde mit großer Mehrheit im Pfarrgemeinderat beschlossen. Diese Informationen wurden einem Schreiben von Pfr. Wolfgang Kaes vom 17.12.2013 entnommen; E-Mail liegt der Autorin vor.

Architekt

Mag. Johann Traupmann

Liturgische Orte

Nach einem Wettbewerb durch das Bauamt der Erzdiözese, an dem sechs Künstler teilgenommen hatten, wurde der Architekt Johannes Traupmann mit der Gestaltung beauftragt. Traupmann wählte einen rötlichen Marmor („rosso adagio“) aus Italien für die liturgischen Orte, der das Material und die Farbigkeit des barocken Raumes und der Fußbodengestaltung aufnimmt. Die Grundform der Ellipse, in die auch das Deckenfresko der Aspis eingeschrieben ist, war für Neugestaltung ausschlaggebend: Der Altar besteht aus einem Block dessen Grundriss eine Ellipse ergibt. Durch das in den Stipes eingeschnittene Queroval erscheint die Massivität des Steines gemildert (Abb. 114). Die Mensaplatte ist ebenfalls ellipsenförmig.

Der Ambo, der links vom Altar situiert ist, wurde analog zur Altarform in geschwungenen Formen gestaltet, hier ist das eingeschnittene Oval aber längsgestellt.

Weitere Gestaltungselemente

Die Fresken im Langhaus und dem Chorgewölbe stammen von Franz Zoller (1771/72). Der Hochaltar aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde von Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg entworfen und 1776/77 als Ädikulaaltar mit ionischen Säulen, Dreieckgiebel und Aufsatz errichtet. Das Altarbild von Franz Zoller zeigt die 14 Nothelfer, die auch das Patronat der Kirche innehaben. Der auf dem Hochaltar situierte Tabernakel greift das Ädikulathema auf, darüber befindet sich eine Kopie des Gnadenbildes von Maria Pötsch aus dem 18. Jahrhundert. Die Sessio, bestehend aus klassizistisch anmutenden Hockern, wurde links hinter dem Altar platziert.

Das neue Altarkreuz nach einem Entwurf von Johann Traupmann rechts vom Altar besteht aus schlichten vergoldeten Rundstäben mit fünf ellipsenförmigen Einkerbungen, die die Wundmale Christi symbolisieren. Die Bodenplatten des Kreuzes und der zwei Altarleuchter, die ebenfalls von Traupmann entworfen wurden, sind in Entsprechung zu den liturgischen Orten ellipsenförmig (Abb. 115).

Der Taufort befindet sich in einer Seitenkapelle rechts vom Altarraum.

Stilistische Einordnung

Die Gestaltung der liturgischen Orte in Lichtental erinnert an die Formensprache der Laurentiuskapelle St. Gertrud, Wien XVIII. Auch hier gelingt es Traupmann, Block- und Tischaltar,

in einer formalen Gestaltung zu verbinden. In der Pfarrkirche Lichtental ist die Formgebung symmetrisch und geschlossen, durch den für Altar und Ambo verwendeten rötlichen Stein wirken diese transparenter und weniger dominant. Durch die Farbigkeit des verwendeten Materials fügt sich die dezidiert moderne Form der liturgischen Orte in den Kirchenraum ein und setzt doch einen markanten Akzent.

6.44. Kirche Hl. Leopold, Am Steinhof, Wien XIV.

Adresse: Baumgartner Höhe 1, 1140 Wien

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Kirche am Steinhof wurde als Anstaltskirche für das psychiatrische Krankenhaus Baumgartner Höhe von 1904 – 1907 nach den Entwürfen von Otto Wagner gebaut, heute wird sie als Rektoratskirche verwendet.³⁹³

Über einem kreuzförmigen Grundriss erhebt sich ein kubischer Zentralbau mit Tambourkuppel und Turmaufsätzen. Im Inneren dominiert die hohe Kuppel den Gesamteindruck. Der leicht abschüssige Boden sollte die Reinigung des Raumes erleichtern. Die großen rundbogigen Fenster der „Kreuzarme“ wurden von Kolo Moser gestaltet.

Der Altarraum ist durch zwei Stufen erhöht, die geschwungene halbrunde Kommunionbank aus Marmor ist im Mittelteil mit einem Gitter versehen. Der Hochaltar ist frei stehend, ein marmorner Kastenaltar trägt einen Aufbau mit dem Tabernakel, die Apsis ist als Rundbogennische mit einem Mosaik, das im Zentrum Christus, umgeben von Maria und Josef, Engeln und Heiligen zeigt, gestaltet.

Umgestaltung nach 1945

Aus liturgischen Gründen wurde von den Gremien der Erzdiözese Wien bei der letzten umfangreichen Renovierung (2000 – 2006) eine Umgestaltung im Sinne des II. Vatikanums befürwortet.

In Zusammenarbeit mit der Stadt Wien als Eigentümerin der Kirche wurde ein Wettbewerb unter fünf geladenen Architekten ausgeschrieben. Die Jury leitete Heinz Tesar und entschied sich im Juni 2006 für den Entwurf von Dieter Henke und Marta Schreieck.

Architekt

Dieter Henke und Marta Schreieck.

³⁹³ Die Kirche von Steinhof gilt als Juwel des Jugendstils. Da sie aus einem Guss entstanden ist, kann sie als „Gesamtkunstwerk“ bezeichnet werden. Wichtige Künstler der Wiener Werkstätte (Kolo Moser u. a.) arbeiteten hier. Otto Wagner, der diese Kirche mit seinen Mitarbeitern Otto Schönthal und Marcel Kammerer erbaut hat, nahm in seinem Entwurf Rücksicht auf die speziellen Anforderungen einer Anstaltskirche. Optik, Akustik und Hygiene wurden in den Plänen besondere Aufmerksamkeit geschenkt.

Liturgische Orte

Die erste Stufe des Altarbereiches wurde für den neuen „Volksaltar“ etwas erweitert und bildet jetzt ein niedriges Podest, der Altarbereich und auch das Kommuniongitter blieben unverändert. Auf dem neuen Podest wurde der neue Tischaltar aufgestellt. Ein fragiles Gestänge mit drei verschiedenfärbigen Glassteinen bildet den Stipes, die Mensa, in die das Gestänge eingegossen wurde, besteht aus durchscheinendem honigfarbenem Kunstharz (Abb. 117 und 118).³⁹⁴ Die ungewöhnliche Materialwahl für die Mensaplatte folgte technischen Notwendigkeiten: Glas, das auch angedacht wurde, wäre den durch Temperaturschwankungen hervorgerufenen natürlichen Ausdehnungsschwankungen des Metallunterbaus nicht gewachsen gewesen.

Das dynamisch angeordnete Gestänge ergibt bei genauerer Betrachtung geometrische Grundformen: Es lassen sich drei gleichseitige Dreiecke und zwei Gerade erkennen. Die Dreizahl, in ihrer symbolischen Bedeutung als Darstellung der Trinität, wird auch in den Glaselementen in den Farben rot/rosa, blau und grün und in den offenen Dreiecken, die das Gestänge auf den Fußboden zeichnet, wiederholt.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Der Linearität des Kirchenraumes in seiner vertikalen und horizontalen Ausrichtung wird die zarte Dynamik der schrägen Anordnung entgegengesetzt. So wird dieser Entwurf trotz seiner Leichtigkeit zum neuen, deutlich erkennbaren Akzent und neuem Blickpunkt. „Der gegenklassische Entwurf [...] kommuniziert nun bezüglich Leichtigkeit, Transparenz und selbst Farbe mehr mit den Fenstern Kolo Mosers, schlägt sich also auf die Seite jener Kunst, die in den ihr zugewiesenen offenen Stellen der Architektur sich vergleichsweise frei entwickelte. Damit ist der Annäherung schon Genüge getan, denn der Entwurf ist zeitgenössisch und reklamiert seinerseits Autonomie [...].“³⁹⁵

Bemerkenswert ist auch, dass dieser Entwurf innerhalb kürzester Zeit (zwischen Juryentscheid und Segnung lagen nur knapp vier Monate) umgesetzt wurde und dass bei der Verwirklichung unterschiedlichste Professionisten technisches Neuland beschritten haben.³⁹⁶

³⁹⁴ Die Materialwahl wurde lange diskutiert, eine Abweichung von den diözesanen Richtlinien wurde erlaubt, da aus verschiedenen Gründen vorgesehen war, den Altar nicht zu weihen, sondern „nur“ zu segnen. Als Argumente gegen eine Altarweihe wurden angeführt, dass die Kirche eine Rektoratskirche sei, ein benefizierter Altar also nicht unbedingt notwendig sei und der Altar, gemäß den Auflagen des Bundesdenkmalamtes reversibel sein muss und nicht, wie es die Richtlinien vorsehen würden, feststehend sein konnte.

³⁹⁵ Dürfen die denn das?, URL: <http://www.nextroom.at/article.php?id=25569>, (5. Nov. 2010)

³⁹⁶ Unterbau: Albert Wilfert, Schlosserarbeiten: Richard Pirker, Kunstharzguss in mehreren Schichten: Kurt Straznicky, Glaselemente: Swarovski.

6.45. Filialkirche Hl. Katharina, Glinzendorf, NÖ

Adresse: 2282 Glinzendorf

Zuständiges Pfarramt: Pfarre – Pfarrverband Leopoldsdorf, Hauptstrasse 21, 2285 Leopoldsdorf, polit. Bezirk Gänserndorf NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die im Kern romanische Kirche aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wurde Ende des 17. Jahrhunderts völlig umgestaltet und barockisiert.

Die Kirche besitzt ein dreijochiges Langhaus mit Kreuzgewölben, die auf flachen Wandpfeilern aufruhren, daran schließt sich der spätromanische tonnengewölbte Chor an. Der klassizistische Hochaltar mit der Darstellung der Vermählung der Hl. Katharina stammt aus dem 19. Jahrhundert.

Umgestaltung nach 1945

Im Zuge einer umfassenden Renovierung und Sanierung der Kirche wurden 2006 neue liturgische Orte errichtet, die Gesamtkonzeption stammt von Hermann Staudinger, der Entwurf wurde in Zusammenarbeit mit Heinz Meisnitzer umgesetzt.

Liturgische Orte

Die liturgischen Orte wurden am Übergang vom Chorraum zum Saalraum platziert und sind über eine Stufe vom Gemeinderaum aus zu erreichen. Zwei weitere Stufen führen zum Hochaltar, der erhalten blieb. Der Altar wurde als Blockaltar aus hellgrauem Stein mit rau belassener Oberfläche ausgeführt (Abb 120 und 121). Bemerkenswert ist die vertikale Dreiteilung des Stipes, die den Eindruck vermittelt, dass der Altar aus unterschiedlich hohen Steinplatten zusammengesetzt ist, deutliche Fugen setzen die einzelnen Kompartimente voneinander ab. Die Höhe der Steinplatten ist von unten nach oben abnehmend.³⁹⁷ Die Dreizahl, die sich durch die Einkerbungen ergibt, kann auch symbolisch auf die Trinität hin gelesen werden. Die Vertikalität des Aufbaus wird durch ein schmales Messingband unterbrochen, das die vertikalen Fugen kreuzt.

Dieses Messingband verläuft vom Altar aus (Abb. 119) über die Stufe durch das ganze Langhaus.³⁹⁸

³⁹⁷ Die Proportionen des goldenen Schnitts scheinen für die Gestaltung maßgeblich gewesen zu sein.

³⁹⁸ Das Metallband führt gewissermaßen auf das Geschehen am Altar hin und gleichzeitig teilt es sich vom Altar aus dem Raum mit. Das Band ist in die Kehlheimerplatten des Fußbodens, der im Zuge der

Der Ambo ist als schmaler rechteckiger Pfeiler aus dem gleichen Material ausgeführt und trägt als Ablagefläche eine transparente Glasplatte von bemerkenswerter Stärke.

Der Ambo steht links vom Altar und ist etwas nach vorne versetzt. Die Altarweihe wurde am 29. Oktober 2006 durch Kardinal Christoph Schönborn vorgenommen.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Die Gestaltung der liturgischen Orte in der Kirche von Glinzendorf ist durch die Einbeziehung der Fußbodengestaltung in der Erzdiözese einzigartig, der raue Stein nimmt Bezug auf die romanische Bauphase der Kirche und stellt einen markanten Blickpunkt im barocken Raum dar.

Sanierung neu gestaltet wurde, eingelassen. Heinz Meisnitzer interpretiert den Entwurf folgendermaßen: „Ausgangspunkt unserer Überlegungen war, den Volksaltar zu einem Altar des Volkes zu machen. Eine goldene Linie verbindet den Altar mit dem Kirchenraum, dem Volk, und nach hinten mit dem Allerheiligsten. Der Kreuzungspunkt mit der 2. Linie befindet sich direkt am Altar, dem zentralen Ort der Liturgie [...]. Als Material schlagen wir Stein vor, der für die Beständigkeit [d]er Kirche durch die Zeit, für ihren festen Glauben, aber auch für die Natur steht, das Fundament, auf dem sich das Wunder Leben ereignet. Der Trinität entsprechend, ist der Steinkubus in 3 Platten gegliedert, die nach oben hin dünner und heller werden.“ zit. nach URL:<http://www.heinzmeisnitzer.com/?id=0400007> (7. Jän. 2011)

6.46. Pfarrkirche Hl. Andreas, Hennersdorf, NÖ

Adresse: Pfarramt, Bachgasse 2, 2332 Hennersdorf bei Wien, polit. Bez. Mödling NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Pfarrkirche in Hennersdorf stammt aus dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts, spätere Um- und Zubauten erfolgten Mitte des 18. Jahrhunderts. 1758 wurde die Kirche erweitert und barockisiert.

Kurz vor der umfangreichen Umgestaltung im 18. Jahrhundert gab es für die Kirche eine kirchenrechtliche Änderung: Ab 1733 wurde sie nicht mehr als Filialkirche von St. Stephan in Wien, sondern als eigenständige Pfarrkirche geführt.

Ein zweijochiges Langhaus mit Platzlgewölben führt in einen einjochigen Chor, der leicht erhöht vom Langhaus abgesetzt, erscheint. Vom Chorraum aus erschließen sich die Sakristeienbauten aus dem 18. Jahrhundert.

Im Chorraum befindet sich ein spätbarocker illusionistischer Hochaltar, das Altarblatt zeigt den Kirchenpatron, den Hl. Andreas.

Renovierungen und Umgestaltungen

Im 18. Jahrhundert wurde eine Westapsis mit zwei Seitenanbauten (Sakristeien mit darüber liegenden Oratorien) errichtet, die Ostapsis abgetragen und die Kirche damit um 180 Grad gedreht. Seither war der Altarraum um eine Stufe erhöht, zum Hochaltar führten weitere zwei Stufen. Der romanische Charakter des Baus erschließt sich am besten in der Außenansicht, das Innere wurde barockisiert.

Der Zustand der barocken Umgestaltung blieb bis zum 20. Jahrhundert unverändert, 1941 wurden im Zuge einer umfangreichen Restaurierung das Kommuniongitter und die beiden Seitenaltäre entfernt.

Umgestaltung nach 1945

In der Karwoche 1970 wurde zum ersten Mal unter Pfarrer Johannes Bollen ein Volksaltar installiert, dieser war ein großer, noch transportabler Holztisch. Die liturgische Neuerung wurde von der Pfarrgemeinde sehr positiv aufgenommen. 1988 ersetzte man diesen Altar, der nie geweiht worden ist, aus Platzgründen durch einen kleineren Holztisch. 1995 wurde der nun

schon dritte Volksaltar installiert, der nach den Vorgaben des damaligen Pfarrers einen alten Tabernakel als Stipes erhielt..³⁹⁹

Im Rahmen einer umfassenden Renovierung 2006, bei der auch ein neues Kirchengestühl nach einem Entwurf von Prof. Josef Fastl geschaffen wurde, gestaltete Prof. Thomas Resetarits die liturgischen Orte neu (Abb. 122).

Künstler

Altarraumgestaltung: Thomas Resetarits

Liturgische Orte

Nach einem geladenen Wettbewerb durch die Erzdiözese wurde im Jänner 2006 der Entwurf für die liturgischen Orte und die Sessio von Prof. Thomas Resetarits einstimmig angenommen. Das Modell des Altares und der Raumordnung wurde der Pfarrgemeinde mehrmals vorgestellt und durchwegs positiv aufgenommen. Der Aufstellungsort des Altares hat sich gegenüber der vorherigen Gestaltung kaum verändert, er ist aber aus praktischen Überlegungen ein wenig in den Chorraum zurückversetzt worden.

Eine Stufe führt vom Gemeinderaum in den Chorraum, in dem die historistischen Bodenfliesen erhalten sind, der Gemeinderaum ist mit Kehlheimer Platten gepflastert, zwei weitere Stufen führen zum Hochaltar. Für den Altar wurde heller Stein verwendet, Halbsäulenelemente und hochgestellte flache Quaderformen bilden den Stipes, im Grundriss ergibt sich dadurch eine Kreuzform (Abb. 124). Der Ambo spricht dieselbe Formensprache und besteht aus einer Halbsäule, dahinter ist ein hochgestellter flacher Quader gestellt, darauf befindet sich die schräggestellte, geschwungene Auflagefläche. Der Altar wurde am 11. Nov. 2006 von Erzbischof Kardinal Christoph Schönborn geweiht.

Weitere Gestaltungselemente

Bemerkenswert ist das neugeschaffene hölzerne Vortragskreuz neben dem Ambo, der Kruzifixus ist als Christkönig dargestellt und greift damit den romanischen Typus der bekleideten, gekrönten Christusdarstellung auf. Die figürliche Darstellung besitzt eine Fassung mit Goldauflagen (Abb. 123).

³⁹⁹ Der Bildhauer, der mit diesem Volksaltar beauftragt wurde, ist der Pfarre namentlich nicht mehr bekannt. Die Informationen wurden einem ausführlichen E-Mail von Ch. Fastl entnommen. E-Mail vom 29.1.2014 liegt der Verfasserin vor.

Die großen Kerzenleuchter neben dem Altar sind aus hellem Holz und zeigen dieselben formalen Merkmale, die auch in den liturgischen Orten vorkommen (Halbsäulen, Quader). Eine vergleichbare Gestaltung findet sich auch im Sockelbereich des Vortragekreuzes.

Die Sessio, bestehend aus einfachen Sitzgelegenheiten aus Holz mit roter Polsterung, befindet sich schräg links hinter dem Volksaltar

Der Taufort, der im Laufe des 20. Jahrhunderts mehrmals verlegt wurde,⁴⁰⁰ befindet sich nach der letzten Umgestaltung links unter der Kanzel knapp vor der Altarraumstufe.⁴⁰¹ Das heute verwendete steinerne Taufbecken mit der Metallabdeckung kam um 1946 in die Kirche, nachdem man das angestammte Becken in die Pfarre Hinterbrühl verbracht hatte.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Die liturgischen Orte fügen sich in der Farbigkeit des Materials und der klaren Formensprache in den geschichtsträchtigen Raum ein, auf den romanischen Ursprung der Kirche wird in der Formensprache (Rundsäulen, blockhafte Gestaltung) und im Vortragekreuz Rekurs genommen.

⁴⁰⁰ Das Taufbecken befand sich in den 30er Jahren im Altarraum rechts unmittelbar vor dem Kommuniongitter, das 1946 installierte Taufbecken wurde zunächst ebenfalls an diesem Ort aufgestellt, 1990 wurde dieses in die südliche Sakristei transferiert, die damit als „Taufkapelle“ diente. Diese Lösung wurde als unzureichend angesehen, da sich hier während der Kartage auch das Hl. Grab befindet, und so kam das Taufbecken 1998 wieder an seinen angestammten Platz im Altarraum, wo es bis zur letzten Renovierung verblieb.

⁴⁰¹ Um für das Taufbecken Platz zu schaffen, mussten drei Kirchenbänke entfernt werden, die auf der gegenüberliegenden Seite aufgestellt wurden.

6.47. Kirche Zur Unbefleckten Empfängnis Mariae, Steinabrückl, NÖ

Adresse: Kirchenplatz, 2751 Steinabrückl, polit. Bez. Wr. Neustadt-Land NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Kirche wurde 1829 – 32 in klassizistischer Formensprache vom Leobersdorfer Baumeister Johann Nothaft erbaut und ersetzte eine baufällig gewordene Marienkirche von 1774.

Sie besteht aus einem hellen Einraum mit geradem Chorabschluss, als dominierenden Wandschmuck kann man das Gemälde an der Stirnwand bezeichnen, das die Immaculata zeigt.

Umgestaltung nach 1945

1973 erfolgte eine umfassende Innenrenovierung, bei der auch der Altarraum im Sinn des II. Vatikanums umgestaltet und teilweise purifiziert wurde. Der Tabernakelaufsatz und das Kommuniongitter wurden entfernt, der Hochaltar wurde rückversetzt und die unterste Hochaltarstufe vorgezogen, um auf diesem neu entstandenen Podest Platz für die liturgischen Orte zu schaffen.

Der Volksaltar in Tischform und der Ambo aus Holz wurden von Ing. Johann Hoffmann, der im Bauamt der Diözese tätig war, entworfen.

2009 entschloss man sich, im Zuge der anstehenden Renovierungsarbeiten einen neuen Volksaltar zu installieren.

Künstler

Altarraumgestaltung: Joachim Hoffmann

Liturgische Orte

Der Auftrag zur Gestaltung ging an den Entwurf von DI Joachim Hoffmann. Der Architekt wählte das Bild der Brücke zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen und nahm damit Bezug auf den Ortsnamen, aber auch auf die kirchliche Tradition, in der Christus als Brücke zwischen Gott und Mensch, als Brückenbauer gesehen wurde.⁴⁰² Im Altarraum gab es anlässlich dieser Umgestaltung eine Veränderung: Es wurde die vierte Stufe, die zum Hochaltar führt, entfernt.

Die Mensa des Altares, die von einer 15 cm starken Steinplatte gebildet wird, ist zwischen zwei kräftigen Steinfeilern eingespannt (Abb. 125). Darunter befindet sich eine freistehende

⁴⁰² Das Oberhaupt der röm.katholischen Kirche trägt bis heute den etruskisch-römischen Titel des Pontifex maximus.

weitgehend transparente Glasplatte. Auf der Rückseite trägt diese Platte ein Relief aus Kreuz- und Wellenmotiven, das auch auf der Vorderseite sichtbar ist.⁴⁰³

Der Ambo wurde analog dazu als hochgestelltes Rechteck gestaltet (Abb. 126), auch hier finden sich die Reliefmotive in der Gestaltung der Glasplatte wieder.

Weitere Gestaltungselemente

Der links vom Altar positionierte Kerzenleuchter ist aus demselben hellen Stein wie die liturgischen Orte gestaltet, auch hier wird das Motiv der Brücke sichtbar.⁴⁰⁴ Dieses findet sich auch bei der Gestaltung des links vom Altar positionierten steinernen Kerzenleuchter und dem Osterleuchter, hier bildet eine in kräftigem Rot gehaltene Platte die Verbindung zwischen den beiden „Pfeilern“, das gleiche Rot findet sich im Schaft des Vortragekreuz. So soll die Verbindung von Tod, Leid und Auferstehung deutlich gemacht werden.⁴⁰⁵

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Der Altar ist durch die Materialwahl farblich in den Kirchenraum eingebunden, die klaren Formen entsprechen der klassizistischen Formensprache des Raumes, gleichzeitig gelingt eine neue Akzentuierung des liturgischen Zentrums.

⁴⁰³ Das Relief soll für das Grundsymbol des Wassers in Bezug auf das Brückenmotiv und dessen sakramentaler Bedeutung stehen.

⁴⁰⁴ Joachim Hoffmann erläutert die Gestaltung folgendermaßen: „So wurde versucht, das Bild der Brücke künstlerisch in zweifacher Weise zu realisieren: erstens muss sie sicher, vertrauensvoll [sein] und [...] die verschiedenen Seiten miteinander verbinden – dafür steht der Stein; zweitens ist der Kern, das Zentrum dieser „Überbrückung“, das christliche Zentralereignis Tod und Auferstehung Christi. Das lichtdurchflutete, die Schwere und Undurchdringlichkeit der Materie überwindende Glas mit dem lebendig aufgefassten Kreuzeszeichen mag hierfür ein Bild sein.“ zit. nach Hoffmann 2009

⁴⁰⁵ Hinweis von Pfarrer MMag. Radziejewski (23.11.2013).

6.48. Stadtpfarrkirche zum Hl. Jakobus d. Älteren, Bad Vöslau, NÖ

Adresse: Kirchenplatz, 2540 Bad Vöslau, polit. Bez. Baden NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die Pfarrkirche von Bad Vöslau wurde 1860 – 70 im neoromanischen Rundbogenstil nach den Plänen von Franz Sitte errichtet.⁴⁰⁶

Ein dreijochiger Saalraum mit einem Kreuzrippengewölbe, das von an den Längsseiten verlaufenden Bündeldiensten getragen wird, die sich durch eine reich gestaltete Kapitellzone auszeichnen, bildet den „Gemeinderaum“. Der Chorraum im Westen [!] ist stark eingezogen, wobei Konchen beidseits vom Langhaus zum Triumphbogen überleiten, der Chor ist einjochig und wird von einer Apsis abgeschlossen.

Nördlich des Chorraumes ist ein Oratorium angebaut, im Süden befindet sich die Sakristei, die durch drei von Säulen getragenen Rundbögen vom Chorraum abgetrennt ist.

Umgestaltung nach 1945 - Künstler

Altarraumgestaltung: Joachim Hoffmann

Liturgische Orte

Bei der Innenrenovierung 2009 wurde die ursprüngliche Farbigkeit der Altäre und der Wandgestaltung rekonstruiert.⁴⁰⁷ Heute zeigt der Wandssockel wieder das kräftige Rot, das die Kreuzwegbilder und die Altäre farblich zusammenschließt.

Die liturgischen Orte und die Sessio wurden vom Bildhauer Joachim Hoffmann neu gestaltet und ersetzen einen einfachen hölzernen Tischaltar und Ambo.

Drei Stufen führen vom Altarraum in das Langhaus, der Altar und der Ambo sind nahe dem Triumphbogen situiert. Ungewöhnlich sind die Materialwahl und die farbliche Gestaltung: Nach einer Idee des Pfarrers P. Stephan Holpfer entwarf Hoffmann Altar und Ambo aus weißem und blauem Glas. „Wasser“ als liturgisches und biblisches Ursymbol stand im Zentrum der Überlegungen (Abb. 127 und 128).⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Um 1870 wurde die Pfarre, die ursprünglich zu Traiskirchen, später dann zu Gainfarn gehörte, selbstständig und dem Stift Melk inkorporiert. Nicht nur die Architektur der Kirche geht auf die Pläne von Franz Sitte zurück, auch die Innenausstattung, die großteils erhalten ist, wurde von Sitte entworfen. Die Kirche gilt als bedeutendster Sakralbau seiner Zeit im südlichen Niederösterreich und stellt das Hauptwerk des Architekten Franz Sitte dar.

⁴⁰⁷ Die ursprüngliche Farbgestaltung, die später von einer grau-weißen klassizistisch anmutenden Färbelung ersetzt wurde, konnte durch Untersuchungen des Bundesdenkmalamtes nachgewiesen werden.

⁴⁰⁸ Die Symbolik ist vielfältig: Christus der „Wasser des Lebens“ gibt (vgl. Joh. 3,13 – 14), das Wasser der Taufe, der Reinigung, das gesegnete Wasser, das bei der Sakramentenspendung verwendet wird (Abb.

Der Altarstipes besteht aus zwei unterschiedlich großen Glasplatten, die hintereinander aufgestellt wurden und die Mensaplatte aus Glas tragen. Die Stipesplatten in verschiedenen Blauschattierungen zeigen wellenförmige Gebilde, die ihrerseits symbolisch gedeutet werden können.⁴⁰⁹

Der Ambo wurde analog zum Altar gestaltet und rechts von diesem, an die oberste Stufe gerückt, aufgestellt.⁴¹⁰ Die Altarweihe wurde am 15. Nov. 2009 durch den Melker Abt Georg Wilfinger vorgenommen.

Weitere Gestaltungselemente

Passend zu den liturgischen Orten wurden von Joachim Hoffmann auch zwei Kerzenleuchter aus weißem Glas entworfen, die links neben dem Altar aufgestellt sind, wobei einer der Leuchter auf der zweiten Stufe aufgestellt wurde.

Die hochwertige historistische Inneneinrichtung geht ebenfalls auf die Entwürfe des Architekten Franz Sitte zurück. Das dreiteilige Retabel des Hochaltares trägt einen Dreiecksgiebelaufbau und figürlichen Schmuck von Franz Erler. Die Gemälde von 1869/70, die „Immaculata“ und die Hll. Mauritius und Florian, gelten als die letzten monumentalen Werke von Josef Führich. Die Altarblätter der Seitenaltäre, die in den Konchen platziert sind, stammen von Carl Madjera, einem Schüler Führichs, die großen Kreuzwegbilder an den Langhauswänden von Schülern Führichs sind Kopien des in der ganzen Erzdiözese verbreiteten Kreuzweges von Führich.⁴¹¹ Erwähnenswert sind auch die im Langhaus und im Oratorium erhaltenen historistischen Glasfenster (um 1885).

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Durch die Wiederherstellung der ursprünglichen Farbigkeit der Kirche und die ungewöhnliche Farbgebung der liturgischen Orte ergibt sich ein reizvoller Kontrast, der das Zentrum der Liturgie effektiv hervorhebt.

127 und 128). Das Symbol „Wasser“ hat in Bad Vöslau überdies einen handfesten Ortsbezug, ist der Ort doch durch sein Thermalwasser und sein Thermalbad bekannt geworden.

⁴⁰⁹ Pfarrer P. Stephan Holpfer meint dazu in einem durchaus gewagten Vergleich: „Die Wellen sind (wir) die Vöslauer, die sich um Christus scharen. Manchmal mehr, dann wieder weniger zu Jesus hinschwimmend. Christus trägt uns, ist mit uns. Gemeinsam strahlen wir die Liebe Gottes aus.“ zit. nach URL: www.pfarrebadoeslau.at, (18.8.2010)

⁴¹⁰ Bemerkenswert ist, dass auch die Mensaplatte des Altares aus Glas besteht, die durchaus strengen Auflagen der Erzdiözese Wien zur Altarweihe spielten hier anscheinend keine Rolle, da der Altar durch den zuständigen Abt des Stiftes Melk, Georg Wilfinger konsekriert wurde. Anlässlich der Altarweihe wurde auch eine Reliquie des Hl. Koloman, des Patrons des Stiftes Melk im Boden und nicht wie üblich im Altarstipes beigesetzt.

⁴¹¹ Das Original (monumentale Wandmalerei) befindet sich in St. Nepomuk, Wien II.

6.49. Pfarrkirche Hl. Margaretha, Höflein a.d. Donau, NÖ

Adresse: Schulgasse 9, 3421 Höflein an der Donau, polit. Bez. Wien-Umgebung NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Das Langhaus der romanischen Pfarrkirche, die seit 1399 dem Chorherrnstift Klosterneuburg inkorporiert ist, wurde im 12. Jahrhundert errichtet. Dieser Bau wurde im 17. Jahrhundert erweitert und barockisiert.

Im Wesentlichen handelt es sich bei diesem Kirchenbau um eine romanische Saalkirche mit einer halbkreisförmigen Apsis. An den Fenstern sind Bauteile um 1300 zu erkennen. Ihrer ursprünglichen Funktion als Wehrkirche entsprechend, wurde sie mit einer noch heute teilweise erhaltenen Wehrmauer versehen. Der Ostteil wurde im 17. Jahrhundert erweitert bzw. neu erbaut, aus dieser Zeit stammt auch das im Langhaus befindliche Tonnengewölbe mit Stichkappen. Im Zuge der um 1682 einsetzenden Barockisierung wurde auch die Innenausstattung verändert:

Umgestaltung nach 1945 - Künstler

Altarraum: Hannes Fladerer

Liturgische Orte

Am 6. Nov. 2009 wurde ein neuer Altar geweiht, der das seit fast 45 Jahren bestehende Provisorium ersetzte (Abb. 129). Der Pfarrgemeinderat stimmte zu, den Entwurf des steirischen Bildhauers MMag. Hannes Fladerer⁴¹² realisieren zu lassen. Bei der Gestaltung ließ sich der Künstler von den Materialien der Kirche und von der Atmosphäre des Kirchenraumes inspirieren.⁴¹³

Als Material wählte der Bildhauer hellen Aflenzer Kalksandstein. Die Mensa des Blockaltars zeigt durch vier geschwungene Einkerbungen eine Kreuzform, die sich vierblättrig zu einer organischen Kelch- bzw. Blütenform zur Mensa hin entfaltet, der Stipes verjüngt sich zum Boden

⁴¹² Hannes Fladerer schuf 2008 auch für die Stiftskirche Klosterneuburg neue liturgische Orte und ein bemerkenswertes Altarkreuz, das am Fußende wie eine Schaufel gestaltet ist, die in einer Ackerscholle aus Bronzeguss steckt.

⁴¹³ So meinte Hannes Fladerer: „[...] die eindrucksvolle Lage der Wehrkirche über der Donau, der auffallend steinerne Charakter des Äußeren im Kontrast zur Intimität des Inneren und das Altarbild der heiligen Margaretha sind wertvolle Anregungen für eine liturgisch zeitgemäße Einrichtung des Altarraumes.“ zit. Fladerer 2009, S. 2.

hin. Der Künstler nahm damit bei der Altargestaltung auf die Formen des Kirchenraumes Bezug.⁴¹⁴

Der Ambo, der eine Stufe tiefer gesetzt ist, zeigt eine nach unten zulaufende geschwungene Form, die bei der bildnerischen Gestaltung des Altares Anleihen nimmt.

Der Altar wurde in die Mitte zwischen dem Hochaltar und dem Stufenrand der Apsis platziert, der Ambo rechts etwas nach vor, zur Gemeinde hin orientiert.

Die Altarweihe wurde am 6. Nov. 2009 von Weihbischof Stephan Turnovsky vorgenommen.⁴¹⁵

Weitere Gestaltungselemente

Der Altarraum wird an der Stirnseite durch einen barocken Altaraufbau, der um 1750 errichtet wurde, dominiert: Der qualitativ hochwertige Aufbau wird möglicherweise Matthias Steinl zugeschrieben, das Altarbild, das die Kirchenpatronin St. Margaretha zeigt, stammt von Martin Johann Schmidt (Kremser-Schmidt).

Bemerkenswert ist der neue zweiarmige Altarleuchter (Abb. 130), der von Hannes Fladerer entworfen wurde. Der Leuchter steht links neben dem Altar und besteht aus unregelmäßig geformten „Bronzeperlen“. Dieser Entwurf bezieht sich auf die Kirchenpatronin: „Margarete bedeutet Perle und als kostbare Perlenschnur aus geschliffenen Bronzeelementen – Abgüsse von kleinen Steinfindlingen – wird der neue Bronzeleuchter geformt.“⁴¹⁶

Der Taufstein wurde im Zuge der Umgestaltung vor dem sich im Langhaus seitlich links vor dem Altar befindlichen Herz-Jesu Altar aufgestellt, der Osterleuchter wurde ebenfalls hier positioniert. Der Boden des Altarraumes wurde mit Travertinplatten gestaltet.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Die Gestaltung der liturgischen Orte versucht hier in Material und Formensprache einen eigenständigen Weg zu gehen, der aber auch auf die Gegebenheiten des Raumes Rücksicht nimmt.

⁴¹⁴ „Damit übernimmt der Altar in seiner Materialsprache den wehrhaften Charakter des Kirchenäußeren, wird aber durch die bildhauerische Bearbeitung zu einer blühenden, fein gegliederten Kelchform. [...] Als Spiegelung der Gewölbeform ist der Altar auch Hinweis auf die im Glauben stattfindende Begegnung zwischen Himmel und Erde, die hier als plastisch – räumliche Dimension erfasst wird.“ zit. Fladerer 2009, S. 2.

⁴¹⁵ Bei der Altarweihe wurden die in einem Glasbehälter befindlichen Reliquien der Hll. Margareta, Augustinus und Leopold unterhalb der Mensa beigesetzt, das Reliquiar gestaltete Br. Erwin Rathkolb.

⁴¹⁶ Fladerer 2009, S. 2.

6.50. Pfarrkirche Hl. Johannes d. Täufer, Kirchschatag am Wechsel, NÖ

Adresse: Pfarre Kirchschatag, Passionsspielstraße 3, 2860 Kirchschatag in der Buckligen Welt, polit. Bez. Wr. Neustadt-Land NÖ

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die spätgotische Pfarrkirche wurde auf dem Platz einer romanischen Chorquadratkirche, die vermutlich in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts errichtet wurde, gebaut. Nach einem Brand 1459, der diese und das aus dem 14. Jahrhundert stammende Langhaus zum Teil zerstört hatte, wurden bis 1480 der spätgotische Chor und bis 1499 das Langhaus wiederhergestellt bzw. neu erbaut.

Das vierjochige Langhaus mit einem reichen Netzrippengewölbe weist zwei asymmetrische Schiffe auf. Das nördliche niedrige kapellenartige Seitenschiff, das sich durch die drei östlichen Joche des Hauptraumes erschließt, wurde wahrscheinlich um 1488 – 92 errichtet und wird auch „Ungarische Kirche“ genannt, da es lange vor allem von der ungarisch-sprachigen Bevölkerung der Grenzdörfer genutzt wurde. An das Langhaus schließt ein hoher zweijochiger Polygonalchor (5/8 Schluss) mit Sternrippengewölbe. Der Chor und damit der Altarraum wird von einem klassizistischen Altar aus 1791/92, der 1954 umgestaltet wurde, dominiert. Das Altarbild von Georg Kery (1675) zeigt die Taufe Christi.

Umgestaltung nach 1945

In der „Ungarischen Kirche“ (der Seitenkapelle) wurde schon 1969 ein Volksaltar errichtet, und gleichzeitig mit der Trockenlegung wurden auch Veränderungen der Raumordnung vorgenommen. So öffnete man die drei vermauerten gotischen Fenster, weiters wurden das Gestühl neu aufgestellt und neue Beleuchtungskörper angebracht.

Dieser Altar aus St. Margarethener Kalksandstein wurde von DI Erwin Plevan entworfen. Der Barockaltar wurde bei dieser Umgestaltung in situ gelassen. Die Altarweihe wurde am 14. September 1969 von Kanonikus Lothar Kodeischka vorgenommen. Die Aufstellung eines Volksaltars im Hauptschiff der Kirche in Kirchschatag wurde zum Jahresende 1978 geplant, nach einigen Konflikten konnte die Neugestaltung jedoch erst im Februar 1979 in Angriff genommen werden.⁴¹⁷ Eine umfangreiche Neuordnung wurde vorgenommen: Bänke entfernt und ein Holzpodest errichtet, der Altar der schließlich aufgestellt wurde, bestand aus mamorisiertem Holz.

⁴¹⁷ Um den Einwänden aus der Pfarrgemeinde Rechnung zu tragen, wurde zuerst eine Befragung des Kirchenvolkes am ersten Adventsonntag (3.12.1978) durchgeführt; diese Befragung, an der sich über 1000 Gemeindemitglieder beteiligten, ergab, dass eine große Mehrheit der vom Pfarrgemeinderat vorgeschlagenen Lösung zustimmte. Nach dieser Entscheidung wurde im Februar 1979 das Projekt umgesetzt.

Dieses Provisorium sollte im Zuge der letzten Innenrestaurierung, bei der die Kirchenheizung und die Bänke erneuert wurden, durch eine dauerhafte Lösung ersetzt werden. 2009 gab es einen geladenen Wettbewerb durch die Erzdiözese Wien, bei dem drei Künstler bzw. Architekten angeschrieben wurden. Die Pfarre nominierte als Teilnehmer den Bildhauer Klaus Koch, der nach einem längeren Procedere den Auftrag für die Gestaltung erhielt.⁴¹⁸

Künstler

Klaus Koch

Liturgische Orte

Der Aufstellung des Altares gingen umfangreiche Arbeiten im Altarraumbereich voraus, so wurde das Niveau des 1979 errichteten Holzbodens beibehalten, jetzt aber in Stein ausgeführt, die Niveauerhöhung reicht nun vom Übergang des Gemeinderaumes bis zum barocken Hochaltar. Hier wurde eine Altarstufe entfernt, um mehr Platz zwischen Hochaltar und Kommuniongitter zu schaffen. Das Kommuniongitter steht nun eine Stufe erhöht an seinem angestammten Platz.⁴¹⁹ Die liturgischen Orte von Klaus Koch bestehen aus hellem Jura-Marmor, der zahlreiche fossile Einschlüsse aufweist. Der Altarstipes des Blockaltars zeigt den auferstehenden Christus, dessen Torso trägt die Altarplatte (Abb. 131 und 133).⁴²⁰ Die Seiten des Altarblockes sind bis auf die figürlich gestaltete Vorderseite vertikal grob geriffelt, die als Mensaplatte dienende Oberseite ist glatt poliert.

⁴¹⁸ Dieser Künstler ist persönlich mit dem Ort Kirchschatz verbunden und lebte auch einige Zeit hier. Als Bedingung für die Ausschreibung war der Werkstoff Naturstein von Seiten der Pfarre vorgegeben. Bei der Sitzung des Altarbeirates am 20. Aug. 2009 fand keines der drei eingereichten Projekte die Zustimmung der Jury, der auch die erst kurz im Amt befindliche Diözesankonservatorin Mag. Elena Holzhausen angehörte. Der Bildhauer Klaus Koch wurde, nachdem der Wettbewerb kein eindeutiges Ergebnis gebracht hatte, entgegen der sonstigen Vorgangsweise des „Wiener Modells“, nach ausführlichen Beratungen mit der Ausarbeitung eines neuerlichen Entwurfes beauftragt. Wenn dieser wieder keine Zustimmung bekommen sollte, würde es eine Neuausschreibung geben. Der neue Entwurf fand schließlich das einstimmige Placet des Altarbeirates, und so konnte im Herbst 2009 der Auftrag für die Ausführung der liturgischen Orte an Klaus Koch erteilt werden.

⁴¹⁹ Die Umgestaltungsmaßnahmen betrafen auch die „Ungarische Kirche“, hier wurde der Volksaltar von 1969 entfernt und in die Filialkirche in Lembach verbracht. Dafür fand das Taufbecken aus dem 15. Jahrhundert an der Stelle dieses Altares seine Aufstellung.⁴¹⁹ Die „Ungarische Kirche“ wird heute als Taufkapelle verwendet. Anmerkung: Die Informationen über die Details der Umgestaltung entstammen einem E-Mail von Pfr. Mag. Otto Piplics vom 6.2.2014. E-Mail liegt der Verfasserin vor.

⁴²⁰ Der Torso scheint sich aus dem höhlenartig gestalteten Stipes zu erheben, die Kraftanstrengung des Auferstehens ist spürbar, die Art der Steinbearbeitung unterstreicht den Eindruck des „infiniti“. Stilistisch erinnert die Gestaltung an die Torsosfragmente Alfred Hrdlickas, die Figur zeigt wie die Werke Hrdlickas unterschiedliche Bearbeitungsmodi, die von poliert bis grob behauen reichen.

Der Ambo zeigt an der Vorderseite Johannes den Täufer, den Kirchenpatron, der auf Christus zeigt (Abb. 132). Der Künstler wählte den Ruf des Johannes: „Bereitet dem Herrn den Weg“ als Ausgangspunkt seiner Gestaltung.⁴²¹

Der Altar von Klaus Koch steht ungefähr dort, wo auch der vorige provisorische Altar stand. Aus liturgischen Überlegungen wurde er aber etwas zum Hochaltar, in das erste Drittel des Chorraumes versetzt, wobei der Ambo nahe an die Stufe des gotischen Triumphbogens zum Gemeinderaum gerückt wurde.

Am 13. Mai 2010 fand die Altarweihe statt, die von Bischofsvikar Mag. Amadeus Hörschläger OCist vorgenommen wurde.⁴²²

Weitere Gestaltungselemente

Das neue Gestühl des Chorraumes besteht jetzt aus zwei Bankreihen, die parallel zu den Wänden des Chors angebracht sind. Auf der linken Seite führen drei Stufen zum Eingang der Sakristei.

Die neugestaltete Sessio ist vor der Stufe zum Bereich des Hochaltars platziert. Zum Kommuniongitter vor dem Hochaltar führen drei weitere Stufen.

Der Fußboden des Chorraumes wurde mit Solnhofner Platten gestaltet. Die Farbigkeit dieser Platten entspricht dem hellen Farbton des Juramarmors von Altar und Ambo.

Stilistische Einordnung

Diese Gestaltung der liturgischen Orte ist zu den eher seltenen figürlichen Ausführungen zu zählen, wobei hier die Grenzen zwischen Skulptur und funktionalem Anspruch zu verschwimmen scheinen, der skulpturale Aspekt aber doch der Funktion untergeordnet erscheint. Durch die Massivität des Materials behaupten sich Altar und Ambo eigenständig gegenüber dem klassizistischen Altaraufbau, in der Farbigkeit des Materials korrespondieren sie mit diesem und fügen sich so in das Gesamtbild ein.

⁴²¹ Die Figur des Johannes ist wie auch der Torso des Auferstandenen nicht vollständig herausgearbeitet, sie scheint sich im Stein zu verbergen. Kompartimente des Körpers sind erkennbar, wie der linke Fuß und Teile des Unterschenkels und der angedeutete Kopf auf der rechten Seite.

Pfarrer Otto Piplics sieht in dieser Gestaltung einen Gegensatz zur aufstrebenden Figur des Altares: „Wenn sich im Altar Christus gleichsam aus dem Stein löst und damit Grab und Trost hinter sich lässt, geht die Bewegung des Ambo genau um gekehrt: Johannes scheint sich in den Stein fast zurückzuziehen – ganz entsprechend seines Wortes [...] „Er muss wachsen, ich aber muss kleiner werden.“ Johannes tritt zurück, um auf Jesus hinzuweisen.“ zit. Pfarre Kirchschatz 2010

⁴²² In den Altar wurden auch Reliquien österreichischer Seliger des 20. Jahrhunderts eingesetzt (Schwester Maria Restituta Kafka und Ladislaus Batthyany-Strattmann); vgl. URL:<http://stephanscom.at/news/0/articles/2010/05/20/a18555/>, (28.05.2010)

6.51. Pfarrkirche St. Michael, Heiligenstadt, Wien XIX.

Adresse: Hohe Warte 72, 1190 Wien-Döbling

Raum/Datierung/Funktion/Charakteristik

Die gotische Pfarrkirche, die der Stiftspfarrkirche Klosterneuburg inkorporiert ist, stammt aus der Übergangszeit des 15. zum 16. Jahrhundert und wurde Ende des 19. Jahrhunderts stark verändert. Vom Bautypus handelt es sich bei der Kirche St. Michael um eine dreischiffige Hallenkirche mit vier Jochen, bemerkenswert ist der eingezogene, aus der Achse laufende dreijochige Chor mit 5/8-Schluss. Netzrippengewölbe im Mittelschiff und in den Seitenschiffen bestimmen den Raumeindruck. Der Chorraum besitzt ein Kreuzrippengewölbe. Die aus dem 19. Jahrhundert stammenden Fenster des Chorraumes wurden 1945 zerstört, 1987 wurden Fenster von Karl Seelos, einem Klosterneuburger Graphiker, angebracht.⁴²³

Renovierungen und Umgestaltungen

1894 – 98 fanden umfangreiche Regotisierungsmaßnahmen unter den Baumeistern Martin und Josef Schömer statt, bei denen die barocke Einrichtung entfernt und der Dachstuhl über dem Langhaus angehoben wurde. Auch das Mittelschiff der dreischiffigen Staffelkirche wurde dabei erhöht, neu überwölbt, die Fenster wurden regotisiert, die gotischen Außenmauern beibehalten.

Umgestaltung nach 1945

Die Kriegsschäden nach dem Zweiten Weltkrieg machten 1945/46 weitere Restaurierungsarbeiten notwendig.

Architekt

Geiswinkler&Geiswinkler

⁴²³ Diese Fenster sind zur linken Seite den Themen Pfingsten und Ostern, zur rechten Seite der Apokalypse gewidmet.

Liturgische Orte

2010 erhielt die Kirche im Zuge einer umfassenden Innenrenovierung neue liturgische Orte, die vom Architektenbüro Geiswinkler&Geiswinkler⁴²⁴ entworfen worden sind. Das Podium für die liturgischen Orte wurde dabei vor den Triumphbogen vorgezogen, zwei Stufen führen zum Volksaltar. Der Fußboden wurde mit Solnhofner Platten gepflastert, der Terrazzo des Podiums wurde dagegen mit Bindemittel dunkel gefärbt⁴²⁵. Hinter dem neu geschaffenen Podest führen drei Stufen in den Chorraum, hier befinden sich noch weitere Sitzgelegenheiten.

Der Altar besteht aus 33 brünierten Edelstahlplatten, die in der Zahlensymbolik die Zahl der Lebensjahre Jesu aufgreifen. Die einzelnen Platten sind zueinander verschwenkt, die Basis des Stipes ist dabei zum Hochaltar ausgerichtet, die Mensa hin zum Gemeinderaum (Abb. 134 und 135). Nicht nur Zahlensymbolik findet sich in der Gestaltung, ein weiterer symbolischer Bezug zum Kirchenpatron, dem Erzengel Michael findet sich in der asymmetrischen Gestaltung des Stipes – dieser soll einen Flügel symbolisieren.⁴²⁶

Der Ambo ist rechts vom Altar situiert und ebenfalls aus Metall hergestellt, seine Form soll an ein geöffnetes Buch erinnern, und er bietet über seine Funktion als Leseputz hinaus auch noch die Möglichkeit, das Evangeliar zu präsentieren. Der Ambo ist leicht zur Mitte des Hauptschiffes hin gedreht.

Die Kerzenständer aus schlanken Stahlrohren und Glaskuben, die mittels Köcherfundamenten am Boden verankert sind, gehen ebenfalls auf Entwürfe von Geiswinkler&Geiswinkler zurück

Weitere Gestaltungselemente

Der neugotische Hochaltar von Richard Jordan und Martin Schömer und das Kommuniongitter sind erhalten. Der Schreinaltar mit den Figuren der Hll. Michael, Augustinus und Leopold füllt den Chorabschluss aus, dieser Altar wurde in den Jahren 1894 – 98 im Auftrag des Stiftes Klosterneuburg installiert und ersetzte den barocken Hochaltar von Matthias Steinl (1723).⁴²⁷ Die Sessio befindet sich seit der letzten Umgestaltung rechts neben dem Triumphbogen und ist als Dreierbank gestaltet. Ambo und Sessio sind zur geometrischen Mitte des Gemeinderaumes hin ausgerichtet.

Der Taufort befindet sich im linken Seitenschiff, als Sitzgelegenheiten dienen hier frei aufstellbare Sessel. Im Mittelschiff wurde das in zwei Reihen angeordnete Gestühl beibehalten.

⁴²⁴ Die Architektengruppe besteht aus Markus Geiswinkler und Kinayah Geiswinkler-Aziz und arbeitet in Wien.

⁴²⁵ St. Michael & St. Jakob in Heiligenstadt, 2012, S. 9.

⁴²⁶ vgl. URL:<http://www.heiligenstadt.com/stories/1002827/>, (22.11.2013)

⁴²⁷ Der größte Teil der barocken Ausstattung, darunter Bilder von Johann Georg Schmidt, wurden Ende des 19. Jahrhunderts in das Stift Klosterneuburg transferiert.

Stilistische Einordnung/Abschließende Bemerkung

Geiswinkler&Geiswinkler bringen mit der dynamischen Gestaltung der liturgischen Orte und dem ungewöhnlichen Material einen neuen Akzent in den Kirchenraum, sie variieren in der Ausführung des Ambos Elemente, die an die Gestaltung der liturgischen Orte der Pfarrkirche Kaiserebersdorf erinnern.

7. Beobachtungen zu den Umgestaltungen der Kirchenräume – Versuch der Systematisierung der Entwicklungslinien

Nach den Einzeldarstellungen soll in den folgenden Kapiteln versucht werden, wichtige Beobachtungen zusammen zu fassen und so Tendenzen im Umgang mit historischen Kirchenräumen nach 1945 aufzuzeigen.

Grundsätzlich lassen sich die beschriebenen Beispiele der Erzdiözese Wien grob drei verschiedenen Kategorien zuordnen:

- 1) Wiederaufbau und im Zuge von Restaurierungsarbeiten Purifizierungen bis Anfang der 60er Jahre
- 2) 1. Umgestaltungsphase von Kirchenräumen, die durch die Liturgiereform des II. Vatikanums bedingt waren: Zeit der Provisorien und der Teilpurifizierungen – Entfernung von neugotischen Ausstattungsstücken wie Kanzeln, Kommuniongitter u.ä. bis Mitte der 70er Jahre
- 3) 2. Umgestaltungsphase – Ersetzen der Provisorien durch dauerhafte Lösungen ab Mitte der 1970er Jahre, diese Phase ist derzeit noch nicht abgeschlossen, wenn auch seit 2009 deutlich weniger Projekte umgesetzt werden.

Aus dieser Entwicklung leitet sich ab, dass die meisten beschriebenen Kirchenräume in den letzten 40 Jahren oft schon zweimal umgestaltet wurden, wobei ab den 1980er Jahren ein vorsichtigerer Umgang mit dem historisch gewachsenen Bestand festzustellen ist.

7.1. Die Purifizierung als Phänomen der späten 1960er und -70er Jahre

Das von Alfred Lorenzer⁴²⁸ beklagte „Leerräumen“ der Kirchen und die damit erreichte Purifizierung des Raumes setzt Martina Gelsinger für die Diözese Linz ab den ausgehenden 1950er Jahren bis zum Ende der 70er Jahre an.⁴²⁹ In dieser Diözese gab es sehr eifrige Verfechter der Purifizierung, allen voran hatte sicher der Diözesankonservator Erich Widder eine entscheidende Rolle inne. Purifizierungen sind, wie Martina Gelsinger ausführlich argumentiert⁴³⁰, nicht nur der Liturgiereform geschuldet, sondern entsprechen dem „Zeitgeist“, der Ideale der klassischen Moderne,

⁴²⁸ Lorenzer 1981

⁴²⁹ vgl. Gelsinger 2007, S. 356.

⁴³⁰ vgl. Gelsinger 2007, S. 367 ff.

wie die Ornament- und Schmucklosigkeit und den Funktionalismus, die spätestens ab Adolf Loos als zentrale Forderungen erhoben wurden, in historisch gewachsenen Kirchenräumen umzusetzen versuchte.

Als eine der ersten Purifizierungen kann auch die Umgestaltung der Burg Rothenfels durch Rudolf Schwarz gesehen werden. In der Diözese Wien fand diese Pioniertat in den Kreisen der liturgischen Bewegung Resonanz, die Umgestaltung von St. Gertrud in Klosterneuburg durch Rudolf Kramreiter kann hier genannt werden.

Bei den Purifizierungen nach dem Zweiten Weltkrieg spielten in der Erzdiözese Wien unterschiedliche Faktoren eine Rolle. Ein wichtiger Faktor war die Notwendigkeit des raschen Wiederaufbaus der durch Bombardements teilweise zerstörten Kirchenräume. Denkmalschützerisch weniger geschätzte, oft historistische Kirchen wurden nicht mehr rekonstruiert, sondern erfuhren eine völlig neue Gestaltung, z.B. erfuhr die Pfarrkirche Hetzendorf (Wien XII.), deren Wiederaufbau 1957 fertig gestellt wurde, durch Ottokar Uhl und Johann G. Gsteu eine weit reichende Neugestaltung, die nicht überall auf Zustimmung stieß.⁴³¹

Zur Purifikation kam es auch im Zuge von regelmäßig anfallenden Renovierungsarbeiten, hier entschloss man sich des Öfteren, die wenig geschätzten historistischen Ausstattungsstücke nicht mehr aufwändig zu restaurieren, sondern entfernte diese und ersetzte sie durch schlichte Interieurs. In einigen Fällen errichtete man Steinaltäre in Blockform, die in weiterer Folge verkleinert und versetzt wurden, hier sind die Gestaltungen in Prigglitz (NÖ) und Grinzing (Wien XIX.) anzuführen.

Insgesamt neun der beschriebenen Kirchenräume erfuhren eine weitreichende Purifizierung (Hetzendorf Wien XII., Grinzing Wien XIX., Obersdorf NÖ, St. Ruprecht Wien I., Prigglitz, Muthmannsdorf, Scheiblingkirchen, St. Gertrud Wien XVIII., Pfaffstätten). Auffällig ist, dass fast immer romanische oder gotische Kirchenräume purifiziert wurden und historistische Ausstattungsstücke der Neogotik entfernt wurden. Barocke Räume und ihre oft in einem Guss entstandenen Interieurs waren von den Purifizierungsbestrebungen kaum betroffen. Der Alterswert dieser als „Gesamtkunstwerke“ betrachteten Räume wurde von den Instanzen der Denkmalpflege dieser Zeit wesentlich höher angesetzt als der historisch gewachsener Räume. Letztere versuchte man in einen Idealzustand der reinen Architektur und Steinsichtigkeit zu

⁴³¹ In diesem Zusammenhang ist die Publikation von Heidemarie Seblatnig zu erwähnen, die als Verfechterin der vorkonziliaren Liturgie, jede Umgestaltung von Kirchenräumen ablehnt und in ihrer Publikation auch auf die Gestaltung der Pfarrkirche Hetzendorf eingeht. vgl. Seblatnig 2010, S. 45 ff.

versetzen. Ganz andere Lösungen aus einem vergleichbaren Bestreben der Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes hatte Jahrzehnte zuvor der Historismus gefunden.

In der Erzdiözese Wien scheint die Phase der Purifizierungswelle weniger ausgeprägt zu sein als in der Diözese Linz; dieser Umstand rührt wahrscheinlich daher, dass die Entscheidungsträger der Erzdiözese und des Bundesdenkmalamtes vorsichtiger agierten.⁴³²

7.2. Platzierung im Raumgefüge

Die Neuordnung der liturgischen Orte entspringt oft dem Wunsch der Gemeinde, den Altar näher an den Gemeindeort zu rücken und den Abstand des Zelebrationsaltars zum eventuell vorhandenen Hochaltar zu vergrößern. Bei diesen Platzierungsfragen spielen einerseits die örtlichen Gegebenheiten, andererseits die Handlungsabläufe der Liturgie und spezielle Bedürfnisse der einzelnen Pfarrgemeinden eine große Rolle.

In den meisten beschriebenen Kirchenräumen war man bestrebt, die liturgischen Zentren Altar und Ambo näher an den Gemeinderaum zu rücken. Das führte dazu, dass bei den längs gerichteten Räumen die liturgischen Orte an den Übergang von Längsschiff zum Chorraum platziert wurden, im Chorscheitel blieb meistens der angestammte Hochaltar bestehen, in einigen Fällen (z.B. Grinzing, Scheiblingkirchen) wurde hier die Sessio errichtet.

Seltener kommen Lösungen vor, die das liturgische Zentrum in das Längsschiff bzw. den Vierungsbereich ansiedeln. Bei diesen Gestaltungen wurde meistens eine „Altarinsel“, ein Podest im Raum errichtet, auf dem Sessio, Ambo und Altar Platz fanden (z.B. Altlerchenfeld Wien VIII., Votivkirche Wien IX., Korneuburg), in diesen Fällen wurde oft auch eine Veränderung der Sitzgelegenheiten für die Gemeinde vorgenommen: Einige Bankreihen wurden entfernt, flexible Sitzgelegenheiten an den Seiten aufgestellt.

In nur wenigen Fällen kam es zu einer Lösung im Sinn des „Communio-Raumes“. Die völlige Umordnung der meist längs gerichteten Kirchenräume stellt sicher die radikalste Möglichkeit dar. In der Erzdiözese Wien zählt St. Gertrud in Währing zu den gelungenen Beispielen. Hier trug die Pfarrgemeinde den Prozess der Gestaltung mit, und da es,

⁴³² Kunsthistoriker, die an der Universität Wien studiert hatten und später im Denkmalamt tätig wurden, waren früh, durch die Studien von Prof. Swoboda für die Bedeutung des Historismus sensibilisiert (J. Zyan, Franz Eppel).

durch die Geschichte dieses Kirchenraumes bedingt, nur wenige historische Ausstattungsstücke gab, war die Genehmigung durch die Denkmalschutzbehörde kein Hindernis. Ähnliche, wenn auch nicht so radikale Anordnungen gibt es in St. Paul/Döbling Wien XIX. und Maria Hietzing Wien XIII.. Die Lösung in Korneuburg (NÖ) ist traditioneller – Altar und Ambo sind nebeneinander auf einer Altarinsel und nicht als gegenüberliegende Pole im Längsschiff angeordnet. In Jedlese (Wien XXI.) gibt es, bedingt durch die räumliche Situation, eine Staffelung der liturgischen Orte, der Altar verbleibt aber im Chorbereich, die Bankreihen wurden beibehalten.

Die Anordnung der liturgischen Orte als gegenüberliegende Pole im längs gerichteten Kirchenraum kann somit als Ausnahmefall bezeichnet werden und wurde auch in den wenigen neu errichteten Räumen der Erzdiözese nicht umgesetzt.

Neben Altar und Ambo wurde auch oft der Taufort durch eine neue Platzierung aufgewertet. Häufig wurde dabei der vorhandene Taufstein versetzt, um eine Versammlung der Taufgemeinde rund um den Taufort zu ermöglichen. Historisch war der Taufort meistens im Eingangsbereich der Kirchenräume angesiedelt – schon in der frühchristlichen Praxis sollte erst der Getaufte den Gemeinderaum betreten. Seit der Liturgiereform des II. Vatikanums entstanden durch die Aufstellung des Taufsteines in Seitenschiffen eigene Tauforte. Neu – und theologisch umstritten - ist die Aufstellung des Taufsteines in lang gestreckten Chorräumen wie in Korneuburg oder in der Pfarrkirche des Neuklosters in Wr. Neustadt. In der Erzdiözese Wien kam es nur in zwei Fällen zur Errichtung von versenkten Taufbecken, die an die frühchristliche Tradition der Taufe durch Immersion (Eintauchen) anknüpfen (St. Vitus/Kritzendorf, St. Paul/Döbling); diese Tauforte befinden sich in der Längsachse des Kirchenraumes und sind durch ihre Gestaltung und Anordnung ein dominantes Gestaltungsmerkmal geworden.

Selten kommt es zur Anschaffung eines neuen Taufbeckens, das es ermöglicht, wie in kirchlichen Dokumenten angeregt, fließendes Wasser bei der Zeremonie zu verwenden (St. Gertrud, Wien XVIII., Taufbecken von Heinz Ebner für Neuerberg, Wien III., 2008).

Bei allen Veränderungen im Kirchenraum wird in den meisten Fällen eine konsensuale Lösung angestrebt, die bis auf wenige Ausnahmen auch gefunden werden kann, heftige Grabenkämpfe der Entscheidungsgremien (Denkmalschutz, Kirchliche Baubehörde, Pfarrgemeinde) wie in Korneuburg und Ober St.Veit bleiben die seltene Ausnahme.

Bewährt hat sich ab 2000 die Vorgangsweise des „Wiener Modells“, die schon in der Planungsphase möglichst alle Gremien einbezieht und so auch die Pfarrgemeinde in den Entscheidungsprozess einbindet.

7.3. Liturgische Orte als Gestaltungsobjekte: Materialwahl und Formgebung

Für die Gestaltung von Ausstattungsstücken, die in einem historisch gewachsenen Kirchenraum neu hinzukommen, können die Leitsätze der Charta von Venedig wichtige Orientierung bieten. Sie sehen im Art. 11 vor, dass die einzelnen historischen Zustände durchaus sichtbar bleiben und Stileinheit kein Ziel der Restaurierungsmaßnahmen sein kann.⁴³³ Somit ist die Gestaltung der neuen Bauteile und Ausstattungselemente in einer zeitgenössischen Form durchaus anzustreben, Verfälschungen der historischen Substanz durch Kopien und Imitationen sollen vermieden werden.

Bei den beschriebenen Beispielen wurde dieser Grundsatz nicht immer befolgt. Die neu aufgestellten Altäre waren in vielen Fällen keine Neuanfertigung – besonders bei den oft noch bestehenden Provisorien wurden manchmal Altartische von nicht mehr verwendeten historistischen und barocken Hoch- und Seitenaltären neu platziert. In wenigen Fällen wurden auch durch das Umfunktionieren von historischen Ausstattungsstücken neue Altäre konstruiert (z. B. bildet in der Pfarrkirche von Velm ein ehemaliger Taufstein den Altarstipes; in St. Elisabeth Wien IV. wurde ein Kommuniongitter neu aufgestellt; in Achau wurde ein barocker Sockel für den Volksaltar verwendet). Diese Lösungen verunklären den Denkmalwert als Geschichtsdokument und sind daher aus Sicht des Denkmalschutzes fragwürdig, finden aber meist Zustimmung seitens der Pfarrgemeinden, die lieb gewonnene Ausstattungsstücke so beibehalten können.

Die Gestaltung der liturgischen Orte sollte eigenständig sein und sich doch in den historischen Bestand einfügen, wie es der Artikel 12 der Charta von Venedig für die „Ergänzungen“ und „Hinzufügungen“ vorsieht. In dieser Spannweite von Unterscheidbarkeit bzw. dem Setzen von Kontrastpunkten und dem Harmoniebestreben sind die meisten Gestaltungen der liturgischen Orte angesiedelt.

Der Kontrast zur historischen Substanz wird durch Formgebung (z.B. betont schlichte und massive Gestaltung in barocken Interieurs wie in St. Anna Wien I.) oder auch durch das verwendete Material und dessen Farbigkeit errichtet.

Die Formgebung weist eine große Vielfalt auf. Auffällig ist, dass in den 70er und 80er Jahre eher die Tischform für den Altar bevorzugt wird, die Blockform findet sich vermehrt

⁴³³ Internationale Charta von Venedig, Art. II.

ab den 90er Jahren wieder. In der folgenden Tabelle soll die Verteilung von Block- und Tischaltären anhand der besprochenen Beispiele aufgezeigt werden:

Blockaltar	Tischaltar	Mischformen
<ul style="list-style-type: none"> - Krypta Schottenkirche, Wien I. - Grinzing, Hl. Kreuz, Wien XIX. - St. Ruprecht, Wien I. - Pottschach, Hl. Dionysius, NÖ - Scheiblingkirchen, Hl. Magdalena und Rupert, NÖ - Franziskuskapelle, Wien I. - Kalvarienbergkirche, Wien XVII. - Garnisonskirche, Wien VII. - Ober St. Veit, Wien XIII. - St. Anna, Wien I. - Ladendorf, St. Andreas, NÖ - Glinzendorf, Hl. Katharina, NÖ - Höflein, Hl. Margaretha, NÖ - Kirchsschlag, Hl. Johannes d. Täufer, NÖ 	<ul style="list-style-type: none"> - Hetzendorf, Rosenkranzkirche, Wien XII. - Korneuburg, Hl. Ägydius, NÖ - Hl. Brigitta, Wien XX. - St. Paul, Döbling, Wien XIX. - Muthmannsdorf, St. Peter, NÖ - Herrenleis, Hl. Nikolaus, NÖ - St. Othmar/Weißgerbern, Wien III. - St. Gertrud, Laurentiuskapelle, Wien XVIII. - Votivkirche, Wien IX. - Kaiserebersdorf, Hll. Peter und Paul, Wien XI. - Deutschbrodersdorf, Hll. Philipus und Jakobus, NÖ - Günselsdorf, Hl. Georg, NÖ - Steinhof, Wien XIV. - Fischamend, Hl. Michael, NÖ 	<ul style="list-style-type: none"> - Obersdorf, Hl. Antonius, NÖ - Priggwitz, Hl. Nikolaus, NÖ - Velm, Hl. Nikolaus, NÖ - Mödling, St. Othmar, NÖ - Altlerchenfeld, Wien VII. - Jedleseesee, Wien XXI. - Unterwaltersdorf, St. Bartholomäus, NÖ - Pfaffstätten, Hll. Peter und Paulus, NÖ - Wr. Neustadt, Neukloster, NÖ - Wilfersdorf, Hl. Nikolaus, NÖ - Maria Hietzing, Wien XIII. - Lichtental, Wien IX. - Hennersdorf, Hl. Andreas, NÖ - Steinabrückl, NÖ

Als Material wurde bis in die 1990er Jahre zwar immer wieder Holz verwendet, bei der überwiegenden Zahl der besprochenen Umgestaltungen jedoch wurde massiver Stein für die liturgischen Orte bevorzugt. Die Vorschriften des „Wiener Modells“, die Stein als Material für die Mensa vorsehen, führten dazu, dass ab 2000 fast ausnahmslos (bis auf Steinhof Wien XIV. und Bad Vöslau) dieses Material hier zum Einsatz kommt. Durch die Richtlinien ist in der Erzdiözese eine Mensaplatte aus Stein zu einer Bedingung für eine Altarweihe geworden.

Materialkombinationen werden beliebt, am häufigsten wurde Metall für den Stipes und Stein für die Mensa verwendet. Glas taucht erst ab 2000 als Material für den Stipes auf, meistens in Kombination mit Stein. Die Vorlieben in der Materialwahl können auch als Resonanz der Entwicklungen in Architektur und Innenraumgestaltung verstanden

werden: Glas und Metall spielen in zeitgenössischen Innenraumgestaltungen eine große Rolle. Bestimmte Vorlieben für manche Materialien können auch bei den ausführenden Künstlern festgestellt werden, so verwendet Oskar Höfinger ausschließlich Stein, Joachim Hoffmann und Heinz Ebner bringen vorzugsweise Glas zum Einsatz, wobei Heinz Ebner die größte Bandbreite in der Materialwahl aufweist. Kurz zusammenfasst sollen die verwendeten Materialien in der folgenden Tabelle dargestellt werden:

Holz	Stein	Materialienmix – Metall/Stein Glas/Stein Glas/Metall/Stein
<ul style="list-style-type: none"> - Rosenkranzkirche, Wien XII. - Pottschach, Hl. Dionysius, NÖ - Muthmannsdorf, St. Peter, NÖ - Stiftskirche, Wien VII. 	<ul style="list-style-type: none"> - Krypta Schottenkirche, Wien I. - Grinzing, Hl. Kreuz, Wien XIX. - Korneuburg, Hl. Ägydius, NÖ - St. Ruprecht, Wien I. - Prigglitz, Hl. Nikolaus, NÖ - St. Elisabeth, Wien IV. - Hl. Brigitta, Wien XX. - St. Paul, Wien XIX. - Herrenleis, Hl. Nikolaus, NÖ - Altlerchenfeld, Wien VII. - Scheiblingkirchen, Hll. Magdalena und Rupert, NÖ - Jedlesee, Wien XXI. - Franziskuskapelle, Wien I. - Kalvarienbergkirche, Wien XVII. - Unterwaltersdorf, St. Bartholomäus, NÖ - St. Gertrud/Laurentius-Kapelle, Wien XVIII. - Pfaffstätten, Hll. Petrus und Paulus, NÖ - Ober St. Veit, Wien XIII. - Wr. Neustadt, Neukloster, NÖ - St. Augustin, Wien I. - St. Anna, Wien I. - Achau, Hl. Laurentius, NÖ - Günselsdorf, Hl. Georg, NÖ - Maria Hietzing, Wien XIII. - Lichtental, Wien IX: - Hennersdorf; Hl: Andreas, NÖ - Höflein, Hl. Margaretha, NÖ - Kirchsschlag, Hl. Johannes, NÖ 	<ul style="list-style-type: none"> - Obersdorf, Hl. Antonius, NÖ - Mödling, St. Othmar, NÖ - Velm, Hl. Nikolaus, NÖ - St. Othmar, Wien III. - Hof am Leithaberge, Hl. Michael, NÖ - St. Gertrud, Wien XVIII. - Pfaffstätten, Hll. Petrus und Paulus, NÖ - Endresstrasse, Wien XXIII. - Votivkirche, Wien IX. - Kaiserebersdorf, Wien XI. - Wilfersdorf, Hl. Nikolaus, NÖ - Deutschbrodersdorf, Hll. Philippus und Jakobus, NÖ - Fischamend, St. Michael, NÖ - Edlitz, Hl. Vitus, NÖ - Ladendorf, St. Andreas, NÖ - Migazziplatz, Wien XII. - Steinhof, Wien XIV. - Glinzendorf, Hl. Katharina, NÖ - Steinabrückl, NÖ - St. Michael, Wien XIX.

Seltener (in den besprochenen Beispielen nur in neun Fällen) kommt die Gestaltung des Stipes mit figurativen Darstellungen vor. Hier gibt es zwei Typen: Einerseits wird der Stipes als „Bildträger“ verwendet, als rechteckige Bildfläche, die entweder biblische Szenen, einzelne Heilige oder christliche Symbole zeigt. Meistens wird die Szene als flaches Relief dargestellt. Als zweiter Typus kann die Gestaltungsweise angeführt werden, bei der der Stipes als Ganzes figurativ gestaltet wurde.

Figurative Gestaltung – Stipes als Bildträger	Stipes als „Skulptur“
<ul style="list-style-type: none">- Krypta Schottenkirche, Wien I.- Grinzing, Hl. Kreuz, WienXIX.- Obersdorf, Hl. Antonius, NÖ- Pottschach, Hl. Dionysius, NÖ- Franziskuskapelle, Wien I.	<ul style="list-style-type: none">- Mödling, St. Othmar, NÖ- Hof am Leithaberge, Hl. Michael, NÖ- Kirchschatz, Hl. Johannes d. Täufer, NÖ

Die liturgischen Orte reflektieren in ihrer Formensprache die Tendenzen des Designs der Zeit, in der sie entstanden sind. Am deutlichsten ist dies an der Lösung in St. Othmar/ Weißgerbern Wien III. zu sehen, hier ist die Postmoderne Pate gestanden.

Der Altar wird fallweise als Skulptur aufgefasst, aber diese Skulptur ist gleichzeitig immer auch für eine bestimmte Verwendung geschaffen und unterliegt deshalb einerseits bestimmten zweckgebundenen Vorgaben und andererseits liturgischen Vorschriften. Dies führt in Einzelfällen zu heftigen Auseinandersetzungen: Der „Gurutz-Aldare“ von Eduardo Chillida aus dem Jahr 2000, der aus einzelnen Kompartimenten besteht, wurde 2004 in Köln St. Peter in ein Seitenschiff verbracht und wird heute nicht mehr als Altar verwendet, da eine durchgehende Mensaplatte vorgeschrieben geworden ist. Auch der Altar von Gustav Troger, der 1983 in der Stiegenkirche in Graz installiert wurde und, in drei Teile zerlegt, den Tod Christi symbolisieren sollte, darf heute nicht mehr auseinandergenommen werden. Bei den organisch geformten Mensaplatten der Altäre von Karl Prantl (1994 Leechkirche Maria Himmelfahrt/ Graz; Langholzfeld 1967) und der darüber entbrannten Auseinandersetzungen um die Altarweihe wird die Gratwanderung der Altargestaltung zwischen freier skulpturaler Gestaltung und Ausstattungsobjekt deutlich.

Für die Gestaltung der liturgischen Orte wurde bei den besprochenen Beispielen in vielen Fällen die christliche Symbolsprache bzw. die Zahlensymbolik herangezogen. So finden sich das Christusmonogramm, der Fisch, das griechische Alpha und Omega als Embleme am Stipes; die Zahlen 3 (Dreifaltigkeit), 4 (Zahl der Welt), 12 (Apostel, Volk Gottes) werden mehr oder weniger diffizil als Gestaltungsmerkmale eingesetzt.

Übersicht über die Verwendung von Symbolen (figurativ/ Zahlen/ Farbigkeit) bei der Altarraumgestaltung anhand der besprochenen Beispiele:

Figuratives Symbol	Zahlensymbolik	Farbsymbolik
- Altlerchenfeld, Wien VII. - Grinzing, Hl. Kreuz, Wien XIX.	- Unterwaltersdorf, NÖ - Wr. Neustadt, Neukloster, NÖ - St. Augustin, Wien I. - Edlitz, Hl. Vitus, NÖ - Günselsdorf, Hl. Georg, NÖ - Glinzendorf, Hl. Katharina, NÖ - St. Michael, Wien XIX.	- Ladendorf, St. Andreas, NÖ - Hl. Leopold, Wien XIV.

Die Farbigkeit des verwendeten Materials ist entscheidend für die Einbindung oder die Kontrastsetzung der liturgischen Orte im Raum. Heller oder dunkler, wie auch stark geädertes Stein können die Eigenständigkeit betonen (z.B. St. Anna, Jedlese, Günselsdorf) oder auch die vorhandenen Materialien bewusst aufgreifen (z.B. Unterwaltersdorf, Herrenleis).

Die Gestaltung durch Glaselemente ermöglicht ein vielfältiges Spiel mit der Farbigkeit. In einigen Fällen werden die liturgischen Farben (weiß/gelb; grün; rot; violett) genommen (Ladendorf; Edlitz, Migazziplatz Wien XII.) aufgegriffen, manchmal werden auch völlig neue Akzente gesetzt (Bad Vöslau).

Selten ist in der Erzdiözese Wien auch die Gestaltung der liturgischen Orte mit Schriftzeichen anzutreffen. Hier wären das Projekt von Wilfersdorf (NÖ) und die nicht besprochene Gestaltung in der Stiftskirche Klosterneuburg (Hannes Fladerer) anzuführen.

Insgesamt zeigt sich bei der Gestaltung der liturgischen Orte, trotz der seit 2000 relativ engen Vorgaben der Handreichung des „Wiener Modells“, das Richtlinien für Material und Maße beinhaltet, eine erfreuliche Vielfalt der Möglichkeiten, die zu durchaus ansprechenden Variationen der in den Ansprüchen identen Aufgabenstellung führt.

7.4. Umgang mit dem historischen Bestand

Bei den purifizierenden Umgestaltungen der Kirchenräume nach 1945 lassen sich mindestens zwei Etappen feststellen:

1. Die Phase der relativ sorglosen Purifizierungswelle, die vor allem ab den späten 1960er und in den 70er Jahren zu aus heutiger Sicht durchaus bedauerlichen Verlusten manch historistischer Ausstattung geführt hat.
2. Die Phase der gemäßigteren Haltung ab den 80er Jahren, die sich um den historisch gewachsenen Bestand bemüht.

Manchmal wurden historische Ausstattungsstücke in neue Form gebracht und wiederverwendet (z.B. St. Elisabeth Wien IV, Achau). Durch diese Maßnahmen wurde eine stilistische Angleichung der neuen liturgischen Orte erzielt, gleichzeitig aber auch eine Verunklärung des historischen Bestandes herbeigeführt, die dem Art. 12 der Charta von Venedig widerspricht.

In den Phasen der Umgestaltungen spiegeln sich auch die Vorlieben des Denkmalschutzes wider. Die reine Form der romanischen bzw. gotischen Kirchenräume sollte durch die Purifizierungen zum Vorschein gebracht werden, und diese Innenräume präsentieren sich danach in ihrer bildlosen Kargheit so, wie sie zu ihrer Entstehungszeit höchstwahrscheinlich nicht zu sehen waren. Der gewachsene Zustand des historischen Raumes spielte dabei kaum eine Rolle, die Rückführung des Raumbildes auf ein Idealbild, eine Imagination des Urzustandes, stand bei diesen Maßnahmen im Vordergrund.

Barocke Kirchenräume erfuhren hingegen meistens nur moderate Veränderungen, hier wurden fallweise Kommuniongitter versetzt, Stufen des Chorraumes etwas vorgezogen, die Ausstattung blieb aber größtenteils erhalten. Wie vorsichtig heute der staatliche Denkmalschutz und die kirchliche Baubehörde mit Umgestaltungen umgehen, zeigen die Auseinandersetzungen um die Umgestaltung von St. Anna (Wien I.) und die Pfarrkirche Ober St. Veit (Wien XIII.). Hier hat einerseits ein Umdenken von staatlichen und kirchlichen Behörden stattgefunden, und andererseits wurden durch die spürbare Emanzipation der Pfarrgemeinden seit dem II. Vatikanum Eingriffe in die angestammten Kirchenräume eine vielschichtig diskutierbare Materie.

Bei den Umgestaltungen wurde vereinzelt auch in seiner Funktion Vergessenes wiederbelebt: Gotische Sakramentshäuschen und –nischen, die seit den liturgischen Anordnungen des Konzil von Trient, die den Tabernakel auf dem Hochaltar vorschrieben,

nutzlos geworden waren, erfüllen in einigen wenigen Fällen wieder ihren ursprünglichen Zweck (z.B. Grinzing, Muthmannsdorf, St. Othmar/Mödling). Meistens verblieb der Tabernakel aber auf dem Hochaltar (heute auch Sakramentsaltar genannt). Die Installierung eines neuen Tabernakels ist nur in Ausnahmefällen zu beobachten (z.B. Migazziplatz) und liegt meistens darin begründet, dass es keinen historischen Hochaltar mit Tabernakel gab.

Der Umgang mit dem historischen Bestand ist durchaus „Moden“ unterworfen. Seit den letzten 30 Jahren sind das Problembewusstsein und die Sensibilität gegenüber gewachsenen Zuständen von Innenausstattungen gewachsen, und so verbleiben auch meistens die durch die Liturgiereform und seelsorgerische Praxis funktionslos gewordenen Ausstattungsstücke (Kanzel, Kommuniongitter, Beichtstühle) in situ. Es findet damit aber auch eine Musealisierung des Kirchenraumes statt, die in früheren Zeiten undenkbar gewesen wäre. Diese Musealisierung dokumentiert das Werden des historischen Raumes, das Wachsen des Denkmals und kommt den Ansprüchen des modernen Denkmalschutzes entgegen.

Es findet damit auch eine Funktionsverschiebung statt: Der Verlust der ursprünglichen Funktion als Ausstattungsstück für den liturgischen Gebrauch bedingt die neue Funktion als historisches Dokument für den Wandel der Liturgie und den theologischen Paradigmenwechsel.

7.5. Umgestaltungen als dynamischer Prozess zwischen Pfarre, Denkmalamt, Diözese und Künstler

Bei den besprochenen Beispielen wurde deutlich, dass die Umgestaltung und Veränderung eines Kirchenraumes eine öffentliche Angelegenheit ist. Durch die Neuerungen in der Gemeindeleitung, wie sie nach dem II. Vatikanischen Konzil umgesetzt wurden, sind die Entscheidungsprozesse innerhalb einer Pfarrgemeinde zu einem komplexen Geschehen geworden. Konnte vor dem Konzil der Ortspfarrer eine Neugestaltung fast im Alleingang umsetzen, wird heute die Rücksprache mit der Pfarrgemeinde und deren gewählten Vertretern gesucht. Im Konfliktfall sieht die Pfarrgemeinderatsordnung aber noch immer den (nicht erwünschten) Fall vor, dass Entscheidungen auch vom Ortspfarrer allein getroffen werden können, der Pfarrgemeinderat ist als beratendes Gremium eingesetzt. Im Regelfall wird das kaum geschehen, da die Neu- und Umgestaltung einer Kirche erhebliche Finanzmittel erfordert,

die meistens in einer Drittelteilung von der Diözese (aus den Kirchenbeitragsgeldern), von öffentlichen Stellen (Land/ Stadt/ Gemeinde und Bundesdenkmalamt) und schließlich der Pfarrgemeinde selbst bereitgestellt werden müssen. Dieser meist nicht unerhebliche Restbetrag, der für kleine Pfarrgemeinden oft sehr schwierig aufzubringen ist, wird durch Spendenaktionen, Pfarrfeste und vielerlei Aktivitäten gesammelt. Diese Anstrengungen wird eine Pfarrgemeinde kaum unternehmen, wenn die Initiative zur baulichen Umgestaltung nicht von einer breiten Mehrheit mitgetragen wird. Die Demokratisierung der Entscheidungsprozesse entspringt also nicht immer dem gewandelten Gemeindeverständnis der hauptamtlichen kirchlichen Funktionäre, sondern vielmehr auch der praktischen Notwendigkeit.

Das Wiener Modell der Altarraumgestaltung versucht die Planungsphase so zu gestalten, dass die verschiedenen Interessensgruppen zur Sprache kommen können, sieht aber im Prozedere auch vor, dass das Gremium der Diskutanten nicht zu umfangreich werden kann, da Entscheidungsprozesse sonst allzu lange dauern würden. Die Planungsvorhaben werden aber frühzeitig den Pfarrmitgliedern vorgestellt, und die Umgestaltung ist in manchen Fällen durch ein liturgisches Fortbildungsangebot für die Gläubigen begleitet.

Der Weg zur Umgestaltung von Kirchenräumen kann trotz aller Bemühungen mit zahlreichen Konflikten gespickt sein, wie in einigen der vorgestellten Beispiele deutlich wurde.

Streitpunkte können durch die Auflagen des Denkmalamtes entstehen, das bemüht ist, den ursprünglichen Charakter des Interieurs zu erhalten, und mit diesem Bestreben der geänderten oder angestrebten Feierpraxis entgegen tritt. So wurde in Korneuburg oder auch in Maria Hietzing die Zentrierung des Raumes auf den im Langhaus aufgestellten Volksaltar gegen die Einwände des Denkmalamtes auf Betreiben der Pfarrer bzw. der Pfarrgemeinde großteils umgesetzt. In Korneuburg scheint so ein Zustand geschaffen worden zu sein, der trotz der ursprünglichen Auflage des Denkmalamtes, die Aufstellung innerhalb von einigen Jahren rückgängig zu machen, zum Dauerprovisorium wird.

Auch in St. Gertrud/Währing, Wien XVIII. und in St. Paul, Wien XIX. setzte man auf die Möglichkeit der ellipsenförmigen Anordnung der liturgischen Orte. Anscheinend gab es hier weniger Einwände des Denkmalamtes, die Gründe dafür dürften auf verschiedenen Ebenen zu suchen sein: in St. Gertrud waren kaum historisch bemerkenswerte Ausstattungsstücke erhalten, während in St. Paul die Umgestaltung zu einem Zeitpunkt vorgenommen wurde, wo radikalere Ansätze noch als opportun galten.

Begleitet wurde die Umgestaltung in beiden Fällen von einem intensiven Diskussions- und Fortbildungsprozess innerhalb der Pfarrgemeinde, da die Feier, bei der sich die Versammlung rund um die Brennpunkte der Ellipse gruppiert, für diese am Anfang ungewohnt erscheinen mag.

Wie heftig die Auseinandersetzungen um Umgestaltungen verlaufen können, wurde an den Beispielen St. Anna und Ober St. Veit deutlich. Hier gab es massive Widerstände von einigen Mitgliedern der Pfarrgemeinde, die den Denkmalschutz strenger als das Denkmalamt auslegen wollten. Diese Proteste gegen eine Veränderung im Kirchenraum kommen oft aus mehreren Motiven: Neben dem Anliegen der Erhaltung eines historischen Zustandes gibt es manchmal auch grundlegende theologisch traditionalistische Überlegungen, aus denen heraus eine Messfeier nach dem reformierten Ritus grundsätzlich abgelehnt wird. Da die traditionellen, revisionistischen Strömungen innerhalb der katholischen Kirche an Bedeutung zu gewinnen scheinen und ihre Vertreter, die zahlenmäßig durchaus als Minderheit zu bezeichnen sind, sich oft lautstark Gehör verschaffen, scheinen diese Konflikte auch in Zukunft kaum vermeidbar zu sein.

In Ober St. Veit, Wien XIII. ist es erst durch einen langwierigen Begleitprozess, der in der Pfarre stattgefunden hat, letztlich gelungen, eine für alle akzeptable Lösung zu finden und die drohende Spaltung der Gemeinde abzuwenden.

Konfliktpotential birgt auch die Frage nach der künstlerischen Gestaltung – moderne Kunst und Kirche sind sich, wie schon festgestellt wurde, fremd geworden. Zu radikale Lösungen werden eher abgelehnt, die Persönlichkeit des Künstlers, der sein Projekt den Pfarrmitgliedern oft erst „schmackhaft“ machen muss, spielt eine große Rolle. Manchmal muss sich der Künstler auf Kompromisse einlassen und Wünsche berücksichtigen, die an ihn herangetragen werden. Kunstschaffende, die sich auf Diskussionsprozesse einlassen, werden wahrscheinlich eher Aufträge bekommen. Das erklärt vielleicht auch, dass manche Künstler immer wieder zu Wettbewerben eingeladen wurden (wie z. B. Oskar Höfinger und Heinz Ebner). - Die Diözese Linz versucht bei der Wettbewerbsvergabe einen experimentelleren Weg.

Es entwickelt sich in manchen Diözesen fast ein „Kirchenkünstlertum“, einige wenige Künstler setzen besonders viele Projekte in ein oder zwei Diözesen Werke um. Ob mit der Wettbewerbspraxis des „Wiener Modells“ immer die künstlerisch interessantesten Lösungen gefunden werden, bleibe dahingestellt.

Bei den besprochenen Beispielen wird deutlich, welche vielschichtigen Problemfelder sich bei der Umgestaltung von Kirchenräumen auftun können, die jenseits der durchaus nicht einfachen Fragestellungen des Denkmalschutzes und der künstlerischen Umsetzung angesiedelt sind und ausschlaggebend für das Gelingen des Projektes sein können. Vielleicht machen diese Implikationen aber gerade den Reiz der Aufgabe aus?

Kapitel III: Bildwerke in Kirchen der Erzdiözese Wien nach 1945

1. Die Frage nach den Bildern im Kirchenraum – Das religiöse Bild zwischen Kultobjekt und Abbildung

Bilder werden von Günter Rombold als „Sprache der Religion“ bezeichnet,⁴³⁴ ohne diese könne eine Religion ihre Inhalte nicht transportieren. Der Ausdruck „Bilder“ bezeichnet in diesem Zusammenhang nicht nur die Hervorbringungen der bildenden Kunst, sondern auch Sprachbilder, Symbole und Begrifflichkeiten, ohne die Transzendenz nicht imaginiert werden kann. Dieser weitgefaste Bildbegriff kann auch den liturgischen Raum und die Kulthandlung selbst umschließen.⁴³⁵ Im engeren Sinn bezeichnet der Ausdruck „Bild“ Werke der bildenden Kunst.

Das Christentum hat eine sehr lange, wechselvolle Bildgeschichte hinter sich. Im Laufe des 20. Jahrhunderts scheint diese abgerissen zu sein, so spricht Wolfgang Schöne von dem Ende der Gottesbilder, seine Thesen kulminieren in den Sätzen: „Gott (der christliche Gott) hat im Abendland eine Bildgeschichte gehabt. Diese Bildgeschichte ist abgelaufen.“⁴³⁶ Auch wenn man dieser radikalen Absage nicht ganz zustimmen mag, bleibt die Tatsache, dass die bildnerische Gestaltung von Kulträumen im Christentum der Gegenwart sich immer mehr auf ganz bestimmte Aufgabenstellungen (Kreuzweg, Glasfenster u.ä.) beschränkt.

Dass es Bilder im Christentum überhaupt gibt, ist, wenn man die „Bildgeschichte“ durch die Jahrhunderte betrachtet, keine Selbstverständlichkeit.

Bildwerke und die Nachfrage nach Bildern tauchen im Christentum erst relativ spät auf – ab dem 2. und 3. Jahrhundert beschäftigt diese Thematik die Theologen. Das Bilderverbot des Judentums, welches vor allem im Dekalog (Ex 20,2; Deut 5,8) verbindlich formuliert wurde, war dafür ausschlaggebend. Ursprünglich wendete sich dieses Verbot gegen die Verehrung fremder Götter und die Herstellung von Götterstatuen, es wurde dann aber auf jede Art der Darstellung der Gottheit und des Göttlichen ausgedehnt. Gleichwohl verwenden die biblischen Texte sprachliche Bilder und erzählen in Gleichnissen bildhaft von transzendenten Erfahrungen. Das Neue Testament macht keine Aussagen zur Bilderfrage, für die Judenchristen war das Bilderverbot anscheinend selbstverständlich. Durch die Missionierung und die

⁴³⁴ Rombold 2004

⁴³⁵ vgl. Rauchenberger 2012b

⁴³⁶ Schöne 1957, S. 7.

Ausbreitung des Christentums im römischen Imperium und die Auseinandersetzung mit den antiken Bilderwelten entstand das Bedürfnis nach Abbildungen. Ein wichtiges Zeugnis dafür stammt aus dem 4. Jahrhundert: In einem Brief an Konstantia, die Schwester des Kaisers Konstantin, lehnt Bischof Eusebios von Caesarea ihre Bitte nach einem Christusbild ab. Begründet wird die Absage durch den Hinweis auf die zwei Naturen Christi – die göttliche Natur könne nicht abgebildet werden, daher gelte das alttestamentliche Bilderverbot auch für das Christusbild.

Auch wenn die Authentizität des Textes umstritten ist, zeigt dieses frühe Dokument das Dilemma der Frage nach den Christusbildern, das in den folgenden Jahrhunderten immer wieder erbittert diskutiert wurde.⁴³⁷ Der private Gebrauch von christlichen Bildern scheint ab 200 n. Chr. aufgekommen zu sein, im 4. Jahrhundert wurde das Christentum als Religion legitimiert und konnte dadurch auch öffentlich in Erscheinung treten, spätestens ab dem Verbot der heidnischen Kulte durch Kaiser Theodosius I. (379 – 395) waren Bilder allgemein gebräuchlich. Sie gehen auf die Bildfindungen der hellenistisch-römischen Kunsttradition zurück und adaptieren diese durch Umdeutungen. Die christlichen Bilder knüpfen an das antike religiöse Grundverständnis an und greifen die Verehrung des Kaiserstandbildes auf.⁴³⁸ Obwohl sich immer wieder Theologen gegen die Verehrung der Bilder aussprachen, konnten sie deren Verbreitung nicht aufhalten.

Schließlich eskalierte die Auseinandersetzung um die Bilder im 8. Jahrhundert im „Byzantinischen Bilderstreit.“ Hier ging es letztlich auch um eine christologische Argumentation. Die Lehre von den zwei Naturen Christi, die am Konzil von Nicaea 325 formuliert und dann noch einmal am 4. Allgemeinen Konzil von Chalkedon 451 bestätigt wurde, liegt dem Bilderstreit zugrunde. Die Argumentation um die Verwendung und Verehrung von Bildern im Christentum hatte außerdem noch eine politisch-ideologische Komponente, die in den Spannungen der Ost- und Westkirche und in der Auseinandersetzung mit dem Islam begründet war.

Zwei große Fragen tauchten im Verlauf des Bilderstreites immer wieder auf, einerseits die Frage, welche Darstellung das „richtige“ Bild Christi sei, andererseits das Problem des richtigen Umganges mit den Bildern. Papst Gregor II. wies in zwei Synoden die bilderfeindlichen Intentionen Kaisers Leon III. zurück und nahm damit auch ein politisches Zerwürfnis in Kauf. In der Ostkirche wurde der Streit um die Bilder zu einer erbitterten Auseinandersetzung, die über mehrere Jahrzehnte geführt wurde. Schließlich entschied die Synode von Nicaea 787 n. Chr., die von Kaiserin Eirene gemeinsam mit

⁴³⁷ Belting 2005, S. 52 f.

⁴³⁸ Effenberger 1998, S. 14 f.

dem späteren Patriarchen Nikophoros einberufen wurde, zugunsten der Bilder. Die Schriften des Johannes von Damaskus (650 – 754 n. Chr.) wurden bei dieser Kirchenversammlung als Grundlage für die theologische Auseinandersetzung mit den Ikonoklasten herangezogen. Das gewichtigste Argument war dabei der Hinweis auf die menschliche Gestalt des inkarnierten Christus. Auch wenn die Transzendenz, die göttliche Natur Jesu, nicht dargestellt werden könne, sei doch die Abbildung des historischen Christus statthaft. Für den Umgang mit den Bildern, der umstrittenen Frage der Verehrung, wurde eine eigene Formel gefunden, nach der die Verehrung des Bildes (eikon) auf das Urbild übergehe, die Proskynese gelte daher nicht der Materie des Bildes, sondern dem Dargestellten.⁴³⁹ Eine weitere Argumentationsschiene wurde mit dem Verweis auf die Archeiopoietai, die „echten“ Bilder, die nicht von Menschenhand geschaffenen Abbilder Christi, gefunden.⁴⁴⁰ Das Mandylion und die Legenden um dieses, erst ab dem 6. Jahrhundert belegten „Bildes“ spielte dabei neben den Lukas-Ikonen eine große Rolle. Bei den „echten“ Bildern waren Reliquienkult und Bildverehrung nahezu ident geworden.

Nach einem weiteren Aufflackern des Konfliktes wurde der Bilderstreit 843 n. Chr. mit einer feierlichen Zeremonie in der Hagia Sophia endgültig beigelegt.

Die Ikonen und ihre Verehrung sind seitdem ein wichtiger Bestandteil der kultischen Tradition der Ostkirche. In der Westkirche wurde die Verehrung der „echten“ Bilder aufgegriffen, in Rom befanden sich einige dem Evangelisten Lukas zugeschriebenen Marienikonen, und außerdem wurde die „Veronika“, das Tuch mit dem Abdruck des Antlitzes Christi, deren Ursprungslegende mit der Entstehungsgeschichte des „Mandylions“ große Ähnlichkeit hat, verehrt. Große Bedeutung bekam aber die Lehre von Papst Gregor d. Großen (Pontifikat von 590 – 604 n. Chr.), der die Bilder als Bücher der Laien bezeichnete.

Die Reformation brachte mit ihrer Kritik an kultischen und liturgischen Sonderformen einen Bildersturm mit sich, obwohl Martin Luther sich von den Zerstörungen distanzierte und die pädagogisch-belehrende Funktion der Bilder betonte. Werner Hofmann resümierte die Vorbehalte der Reformatoren gegenüber den Darstellungen des Heiligen folgendermaßen:

1. Bilder sind deutungsbedürftig
2. Bilder sind kontextabhängig

⁴³⁹ Ikonen des Ostens 1998, S. 15 f.

⁴⁴⁰ Belting 2005, S. 56 f.

3. Über den Gebrauchswert der Bilder entscheidet der Benutzer
4. Bilder sind entbehrlich, sie dienen privaten Bedürfnissen
5. Geistige Entscheidungen bedürfen des Bildes nicht
6. Bilder sollen verlässliche Aussagen machen⁴⁴¹

Diesen Einschränkungen ist eines gemeinsam: Bilder verstehen sich nicht von selbst, sie bedürfen der Interpretation und Rechtfertigung. Einige Reformatoren, hier sind vor allem Karlstadt, Calvin und Zwingli zu nennen, beriefen sich (wieder einmal) auf das Erste Gebot, um jede Form der Bildwerke abzulehnen und einen Bildersturm zu entfachen. Calvin plädierte dafür, nur das abzubilden, was das menschliche Auge fassen könne.⁴⁴² Luther unterschied im Gegensatz dazu die „veneratio“ von der „adoratio“. Die Gefahr bei der Frage nach den Bildern gehe weniger von den Abbildungen aus als von den abergläubischen Betrachtern. Bilder, die die Gläubigen belehren können, sollten nach Ansicht Luthers erlaubt sein.⁴⁴³

Das Konzil von Trient (1545 – 1563 n. Chr.) befasste sich auch mit diesem Aspekt der Reformation in einem Dekret über die Anrufung der Heiligen, die Verehrung der Reliquien und den Gebrauch von Bildern, das bei der 25. Sitzung des Konzils verabschiedet wurde. Das Tridentinum übernimmt das Repräsentationsmodell und die Begrifflichkeit (Prototyp/Bild/Darstellung/Repraesentatio) der Texte des Konzils von Nicaea und betont ausdrücklich, dass den Bildern keine Göttlichkeit zugeschrieben werden kann. Es hält an der Bilderverehrung fest, warnt aber davor, den Bildern magische Kräfte zuzuschreiben. Betont wird die didaktische Bedeutung der Bilder für die Glaubensvermittlung. Die Themen der Bilder müssten der Bibel oder der Dogmatik entsprechen. Über ästhetische Fragen äußert sich das Konzil von Trient nicht.⁴⁴⁴

In der Praxis wurde in der Zeit nach dem Konzil der Bildgebrauch zunächst durch verstärkte Kontrollen reglementiert, im Zug der Gegenreformation wurden Kultbilder aber wieder flächendeckend verbreitet:

„In der zweiten Hälfte des 17. Jhd. schließlich war die katholische Hemisphäre Europas zum Schauplatz einer aktiven Kultbildpolitik geworden, die an Intensität [...] den vorreformatorischen Stand noch übertraf: Allenthalben wurden Kultbilder auf die Altäre erhoben [...].“⁴⁴⁵

⁴⁴¹ Hofmann 1983, S. 32.

⁴⁴² vgl. Hofmann 1983, S. 37.

⁴⁴³ vgl. Hofmann 1983, S. 34.

⁴⁴⁴ Wohlmuth 1990, S. 87 f.

⁴⁴⁵ Ganz 2007, S. 271.

Bilder wurden hier propagandistisch als Unterscheidungsmerkmal zu den reformatorischen Kirchen eingesetzt, Wallfahrtsorte mit „Gnadenbildern“ erlebten eine neue Blüte.

Bilder werden in der christlichen Religion in verschiedenen Zusammenhängen verwendet, Alex Stock⁴⁴⁶ zählt zahlreiche Handlungsfelder auf, in denen Bilder eine Rolle spielen:

- Kult (Gebet, Wallfahrtsorte, Prozessionen...)
- Lehre (Instructio aber auch Memoria, Gedächtnis der Heils- und Heiligengeschichte; Illustration)
- Rhetorik (Bilder als Werbung...)
- Meditation (ab dem Mittelalter in der privaten Frömmigkeit)
- Schmuck (Ausgestaltung der Kirchenräume mit Farb- und Lichtgestaltung)

Formal koppeln sich die christlichen Bilderwelten spätestens ab dem 20. Jahrhundert immer mehr von der zeitgenössischen Kunst ab. Der Stil der Nazarener und später die Formensprache der Beurer Malerschule werden bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhundert als idealtypisch für die Ausstattung der Kirchenräume empfunden. Neue Bildfindungen gibt es kaum mehr und finden nur schwer Zutritt zu den Kulträumen. Gleichzeitig gibt es in der Ikonographie der modernen Kunst immer noch religiöse und spirituelle Themen. So kann mit Stefan Schmitt⁴⁴⁷ konstatiert werden, dass sich ab 1945 folgende Bildtypen bzw. – bezeichnungen herauskristallisieren:

- Das *christliche* Bild (Bild mit christlicher Ikonographie, auch außerhalb des Kultraumes)
- Das *kirchliche* Bild (Bilder für den Kultraum)
- Das *religiöse* Bild (weitgefasste Definition von Religiösität – auch außerchristlich)
- Das sakrale Bild (dieses soll das Göttliche zum Ausdruck bringen – nach Guardini u.a. werden seit der Renaissance keine Sakralbilder geschaffen)
- Das *Kultbild* (eng verwandt mit dem Sakralbild)
- Das *Andachtsbild* (dient vor allem der privaten Frömmigkeit)
- *Liturgische Kunst* (dieser Ausdruck bezieht sich auf alle Kunstwerke, die in religiösem Gebrauch sind – gehören daher auch zur angewandten Kunst)
- *Devotionalienkunst* (Bereich der Volksfrömmigkeit, oft nazarenisch inspiriert – Kitsch)

⁴⁴⁶ Stock 1998, S. 11 – 17.

⁴⁴⁷ Schmitt 1997, S. 306 ff.

Kultbilder im Sinn von Andachtsbildern entstehen so gut wie nicht mehr, wenn doch, greifen sie traditionelle Stilformen auf (Lourdes, Medugorje,...).

In der Auseinandersetzung mit den Bilderwelten des Christentums entsteht im 20. Jahrhundert als theologische Sonderform die *Bildtheologie*, die der theologischen Aussage der Bildfindungen, der Autosemantik der Bilder, auf der Spur sein will.⁴⁴⁸

In neu geschaffenen Kirchenräumen befinden sich meist wenige Bilder, oft wird aber doch als Ausstattungsstück ein „Kreuzweg“ angeschafft. Eine großzügige Ausstattung mit Bildern, wie es noch im 19. Jahrhundert üblich war, findet sich kaum noch.

Warum das Christentum heute der bildnerischen Ausgestaltung so reserviert gegenüber steht, könnte verschiedene Gründe haben. Anzuführen sind dabei einerseits das Bewusstsein, der grundsätzlichen Undarstellbarkeit des Göttlichen, andererseits das Bedürfnis nach Leere und Konzentration angesichts der Bilderflut des Medienzeitalters. So meint Friedhelm Mennekes unter Berufung auf Josef Pieper, dass der Mensch Orte brauche, die dem durchschnittlichen Gebrauch entrückt seien, in denen die Möglichkeit bestehe, aus dem akustischen und optischen Lärm hervorzutreten und so zu wirklichem Schweigen und Hören zu kommen.⁴⁴⁹

Als weiteren Grund könnte man auch die Frage nach dem Stilkanon anführen – wie sollen Bildwerke für den Kirchenraum beschaffen sein? In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstehen interessante Christusdarstellungen, die die menschliche Seite des historischen Jesus von Nazareth zeigen. Es wurden gewissermaßen „polyvalente Christus-Menschen-Bilder“⁴⁵⁰ geschaffen, die in ihrer Ambivalenz nicht nur christlich gedeutet werden können und sich daher nicht selten eher im Museum als in kirchlichen Räumen finden. Mit der nichtgegenständlichen Malerei, die dem meditativen Aspekt entgegenkommen würde, konnten sich die kirchlichen Gremien nie wirklich anfreunden, Narration wird bevorzugt.

Neu installierte Bildwerke konfrontieren oft wenig kunstaffines Publikum mit ungewohnten formalen Aspekten – das kann in Einzelfällen zu Bilderstürmen führen.

⁴⁴⁸ Als wichtige Vertreter dieser Richtung sind zu nennen: Alex Stock und Reinhard Hoeps.

⁴⁴⁹ Mennekes 2002, S. 160.

⁴⁵¹ Die Bezeichnung, die Kurt Lüthi geprägt hat, greifen auch andere Autoren auf, wie z. B. Herbert Muck, *Gegenwartsbilder. Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jahrhundert in Österreich* (Hg. Ottokar Uhl) Wien 1988. S. 91.

So ist ein Apsisfresko von Lydia Roppolt bis heute verhängt,⁴⁵¹ die Empörung, die die Fresken von Max Weiler in der Kirche auf der Hungerburg in Innsbruck hervorgerufen hat, ist hingegen Geschichte.

Außer dieser formalen Unsicherheit gibt es auch noch einen praktischen Grund für die Bilderarmut in modernen Kirchenräumen: Durch die Liturgiereform des II. Vatikanums wird die Apsiswand als Bezugspunkt obsolet. In dem Dokument „Liturgie und Bild“ von 1996 wird auch ein erweiterter Bildbegriff verwendet, der dem Kirchenraum insgesamt bildhafte Bedeutung zuweist.⁴⁵² So werden in diesem Dokument die liturgische Versammlung und Feier als primäres Bild, Jesus Christus und das Bild des unsichtbaren Gottes als Gastgeber seiner Gemeinde, die gottesdienstliche Versammlung und der Handlungsraum der Gemeinde ebenfalls als Bild bezeichnet. Bilder im Kirchenraum sollten sich nach diesem Dokument der Feier des Gottesdienstes zuordnen lassen.⁴⁵³ In dieser Handreichung wird auch die seit den 1980er Jahren bemerkbare Wiederentdeckung der Bilder angesprochen, die hier durchaus kritisch gesehen wird:

„[...] und der ‚umgekehrte Bildersturm‘ auf unbemalte Kirchenwände [...] [kann] aber nicht nur Freude wecken. Sie stellen auch die Frage, ob die Gemeinden und die für den Kirchenbau und die Kirchengestaltung Verantwortlichen nicht dem ‚horror vacui‘ verfallen sind: der Angst vor Leerstellen und unlösbaren Fragen angesichts einer als heillos erlebten Welt und einer Kirche [...]. Ein bilderarmer Raum kann in sich eine ästhetische Dimension haben und gerade so ein aussagekräftiger Gegenpol sein zu der lauten Buntheit unserer Alltagswelt [...]“⁴⁵⁴

Diese Trendwende im Umgang mit Bildern im Kirchenraum lässt sich ab den 1980er Jahren feststellen und setzt nach der Purifizierungswelle, die im Zuge der Liturgiereform des II. Vatikanum eine Abkehr von den Bildern mit sich brachte, die dem damaligen Ideal der reinen Raumgestalt zuwiderliefen, einen Kontrapunkt. Zaghafte erobern sich Bilder wieder die Kirchenräume. Aus dem Bereich der Privatfrömmigkeit ließen sie sich ohnedies nie vertreiben.

⁴⁵² Das Fresko der Kreuzigungsgruppe in St. Johann/Engstetten NÖ, das 1960 entstanden ist, führte zu einer erbitterten Auseinandersetzung der Bevölkerung mit den kunstsinnigen Benediktinerpatres von Seitenstetten. Eine Abbildung dieses Werkes findet sich auf:

URL: <http://www.tiscover.com/at/guide/32336sy,de,SCH1/objectId,RGN130128at,curr,EUR,season,at1,selectedEntry,pict/pict.html>, (10.2.2012)

⁴⁵² vgl. Liturgie und Bild 1996

⁴⁵³ vgl. Liturgie und Bild 1996

⁴⁵⁴ Liturgie und Bild 1996

2. Die Schwierigkeit der Altarwandgestaltung

Ein wichtiger Ort der Gestaltung der Kirchenräume war lange Zeit die Apsiswand, hier fanden sich die wichtigsten Bildwerke, die prunkvollsten Aufbauten. An dieser Wand, beziehungsweise an den Altarwandaufbau gerückt, stand der Altar, der den Tabernakel trug. Der Kirchenraum orientierte sich auf diesen Bezugspunkt hin, die Blickrichtung der Gläubigen war eindeutig vorgegeben. Durch die Liturgiereform des II. Vatikanums, die die tätige Mitfeier der Gemeinde vorsah, und die in der Folge flächendeckend durchgeführte Neustrukturierung der Altarräume, wird die Apsiswand als Bezugspunkt obsolet. Der „Volksaltar“ steht im Mittelpunkt der liturgischen Feier, um ihn herum gruppiert sich die Feiergemeinde. Bei Kirchenräumen, die nach dem II. Vatikanum gebaut wurden, sind die Bänke um den im Zentrum aufgestellten Altar angeordnet.⁴⁵⁵ Nach der Umgestaltung der Kirchenräume befindet sich die in ihrer formalen Ausstattung meist unveränderte Hochaltarwand hinter dem Zelebranten.

Bei der elliptischen Aufstellung der liturgischen Orte werden die Wände des Kirchenraumes als Bezugspunkt der Blickrichtung endgültig obsolet.

So meint Reinhold Malcharek:

„Gewohnte Bezugspunkte und vertraute Identifikationsmerkmale einer klassisch-sakralen Raumgestalt scheinen den Gläubigen entzogen. Nach betreten [sic!] des Kirchenraumes stellt sich die durch religiöse Sozialisation eingeübte Orientierung nicht auf den ersten Blick ein. ‚Ich konnte meinen Herrgott nicht finden‘ lautet da ein Hilferuf im Raum.“⁴⁵⁶

Die Tradition der Ostung der Kirchenräume scheint mit der Abkehr vom gerichteten Raum abzureißen.

Bei vielen neu errichteten Kirchen ist aber doch eine Stirnwand erkennbar, die sich aus der halbkreisförmigen Aufstellung der Sitzgelegenheiten um den Altar ergibt.

In der Zwischenkriegszeit und nach dem Zweiter Weltkrieg wurden in der Altarwandgestaltung großflächige Mosaik beliebt, als Motiv wurde oft eine Christusdarstellung gewählt, so z.B. beim 1936 ausgeführten Christusmosaik von Karl Sterrer in der von Clemens Holzmeister entworfenen Kirche am Kriemhildplatz, Wien XV., oder auch beim Altarwandmosaik in Gloggnitz von Richard Kurt Fischer 1962.

⁴⁵⁵ So ist z.B. in der Konzilsgedächtniskirche Wien/Lainz XIII. von Josef Lackner 1966-68 der Aufbau der Musikempore hinter der Sessio bildnerisch gestaltet. Im noch radikaleren Raumgefüge der Pfarrkirche Oberbaumgarten Wien XIV. „Zu den vier Heiligen Evangelisten“ von Georg Gsteu findet sich ebenfalls hinter der Sessio eine ansatzweise bildnerisch gestaltete Wand.

⁴⁵⁶ Malcharek 2002, S. 51.

In den vorgestellten Beispielen wird deutlich wie vielfältig und gleichzeitig schwierig die Gestaltungsaufgabe „Altarwand“ geworden ist. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Altäre noch an die Wand gerückt und die Stirnwand als zentrale Blickachse verstanden, die daher auch besonders sorgfältige Gestaltung erforderte. Der gerichtete Raum wurde dann durch die neue Raumstruktur in Frage gestellt. In „Liturgie und Bild“ wird aber ausdrücklich auf die besondere Bedeutung von Bildwerken im Altarbereich hingewiesen:

„Abgesehen von der schwierigen Frage der Ikonographie ist zu bedenken, daß das klassische Altarbild seinen im Mittelalter erworbenen Funktionszusammenhang verloren hat. Doch lassen sich gute Gründe für die Kontextualisierung von Bild und Altar nennen. Statt vom Altarbild sollte man heute jedoch besser vom Bild im Altarraum sprechen [...]. In jedem Fall ist – künstlerische Qualität vorausgesetzt – die Eigendimension des Bildes zu bedenken, die mit der Liturgie in Dialog tritt.“⁴⁵⁷

Bilder wurden in den angeführten Beispielen in verschiedensten Techniken ausgeführt (Fresko, Mosaik, Malerei, Keramik) und in unterschiedlicher Weise angebracht – frei hängend, als Apsismosaik, als freistehendes keramisches Objekt.

Die Altarwand wurde in Folge immer bilderärmer, bei den letzten Kirchenbauten in der Erzdiözese Wien (Donau-City Kirche von Heinz Tesar und Oberrohrbach von Schermann/Stolfa) beschränkt sich die bildnerische Gestaltung, wie auch schon beim Hauptraum der Kirche in Möllersdorf (NÖ), auf ein dezentes Kreuzmotiv an der Stirnwand und die Kreuzwegdarstellungen.

2.1. Die Chorraumfresken der Pfarrkirche Alland, NÖ

Die Baugeschichte der frühromanischen, ursprünglich einschiffigen Kirche,⁴⁵⁸ die der Hl. Margarethe und dem Hl. Georg geweiht ist, geht bis in das 8. Jahrhundert zurück. In der Spätgotik wurde der Bau zur dreischiffigen Hallenkirche erweitert. Mehrmals wurde die Kirche schwer beschädigt, 1529 brannte das Gebäude nieder, 1683 wurden der Turm und der Dachstuhl in Mitleidenschaft gezogen und wiederaufgebaut. Am Ende des Zweiten Weltkrieges wurde das Gebäude schwer getroffen: Ein Brand zerstörte die Inneneinrichtung, das Mittel- und das rechte Seitenschiff stürzten ein, der Turm wurde ebenfalls schwer beschädigt. Der Wiederaufbau dauerte bis 1948. An Stelle der Gewölbe wurde eine hölzerne Flachdecke eingezogen. Die Restaurierung des Turmes wurde erst 1954 abgeschlossen.

Da die barocke Ausstattung, unter anderem auch der Hochaltar von 1737, dem Brand zum Opfer gefallen war, wurde der aus Neunkirchen stammende Karl Steiner mit der

⁴⁵⁷ Liturgie und Bild 1996

⁴⁵⁸ Adresse: Pfarrkirche Hll. Margarethe und Georg, Hauptstraße 176, 2534 Alland, polit. Bez. Baden NÖ

bildnerischen Gestaltung des Chorraumes beauftragt.⁴⁵⁹ Der Künstler, über den 1941 vom nationalsozialistischen Regime ein Berufsverbot verhängt worden war, pflegte freundschaftliche Kontakte zum Stift Heiligenkreuz, das auch die Allander Pfarre betreut. Der damalige Prior Karl Braunstorfer wurde einer seiner großen Förderer. Nach dem Ende des Krieges wurde Steiner mit zahlreichen Projekten für den kirchlichen Bereich betraut, so auch mit den in den Jahren 1947 – 48 entstandenen Fresken in der Allander Pfarrkirche.

Die Fresken befinden sich in der spätgotischen Apsis unterhalb der drei Apsisfenster (Abb. 136). Dargestellt ist das letzte Abendmahl, die zwölf Apostel gruppieren sich hinter einem mit einem weißen Tischtuch bedeckten Tisch. Der mittlere Platz, der für Christus vorgesehen wäre, bleibt leer, an dieser Stelle wurde der Tabernakel platziert, Christus ist auf diese Weise zwar nicht in der Abbildung, aber im katholischen Verständnis real im Altarsakrament präsent. Innerhalb der Apostelgruppe lassen sich in der Gestik und Körperhaltung Untergruppen erkennen, meistens handelt es sich dabei um Dreiergruppen, die in der Kunstgeschichte spätestens ab der berühmten Abendmahl-Darstellung von Leonardo da Vinci zum formalen Allgemeingut geworden sind. Karl Steiner stellt auch die gleiche dramatische Szene dar, die auf dem Mailänder Gemälde zu sehen ist: die Ankündigung des Verrates (vgl. Joh. 13,21 ff.), die alle Apostel zutiefst erschüttert. Judas ist auf der Darstellung Steiners leicht zu identifizieren: Er wird als einziger Apostel mit verhülltem Haupt gezeigt, das Tischtuch ist an seinem Platz weggeschoben. Judas blickt im Gegensatz zu den anderen Aposteln zu Boden, in seiner Haltung kommt die im Evangelium erst später geschilderte Reue zum Ausdruck. Die Jünger rund um Judas gestikulieren, weisen auf ihn hin oder heben die Hand als Zeichen der Abwehr.

Johannes und Petrus wenden sich dem leeren Platz in der Mitte zu, Johannes hat die Hände zum Gebet gefaltet.

Die Farbpalette, die Steiner verwendet, wirkt gedämpft, Braun-, Gelb- und Rosatöne überwiegen. Die Formensprache erinnert an die Werke der Neuen Sachlichkeit, die Steiner während seiner Studienjahre in Paris kennen gelernt hatte.

Der vergoldete Tabernakel befindet sich heute auf einer freistehenden rötlichen Steinsäule hinter dem Volksaltar.

Von Karl Steiner stammen auch die Kreuzwegfresken (Abb. 137), die sich an den beiden Wänden des Mittelschiffes über den Spitzbögen befinden. In zwei durchlaufenden

⁴⁵⁹ vgl. <http://www.via-sacra.at/Kirchen/Alland.php>. (10.2.2012)

Bändern werden die Passionsszenen dargestellt, die Farbigkeit und die Formensprache korrespondieren mit den Fresken des Altarraumes.

Eine Besonderheit ist in Alland im rechten Seitenschiff, das heute auch als Werktagkapelle dient, zu finden: ein Fresko, das 2002 von Wolfram Köberl gemalt wurde, der auch als der letzte „Barockmaler“ bezeichnet wird.⁴⁶⁰ Dargestellt sind der auferstandene Christus und die beiden Kirchenpatrone, die Hl. Margaretha und der Hl. Georg mit dem Drachen (Abb. 138). In kräftigen Farben und in expressivem Barock anmutenden Duktus ist dieses Fresko auch als Kontrast zu dem zurückhaltenden Stil der Werke Steiners zu verstehen. Im Rahmen der Markterhebungsfeiern anlässlich der 1000-Jahr Feier der Gemeinde⁴⁶¹ am 8. Sept. 2002 wurde dieses Fresko der Öffentlichkeit präsentiert.

2.2. Apsisgestaltung St. Gabriel, Mödling, NÖ

Die Heilig-Geist-Kirche des österreichischen Hauptsitzes der Steyler Missionare befindet sich am Stadtrand von Mödling in einem großen Gebäudekomplex, der unter anderem das Bildungshaus, die Druckerei, das Museum und die Buchhandlung des Ordens beherbergt.⁴⁶² Der gesamte Komplex entstand ab 1889 und greift die damals gängigen historistischen Stilformen auf. Insgesamt erscheint der Ordenssitz durch die ihn umgebende Begrenzungsmauer als hieratisch wirkende Burganlage.

Die Kirche wurde ab 1892 nach den Entwürfen des Ordensbruders P. August Theisen SVD errichtet, der neoromanische Stil wurde vom Orden vorgegeben. Das Kirchengebäude beeindruckt durch seine imposanten Maße mit einer Gesamtlänge von 73,5 m. Die Kirche besitzt drei Schiffe mit einem Querhaus, einem stark erhöhten Chorraum und einem halbrunden Apsisschluss. Die Errichtung des Rohbaues dauerte bis 1913, die Innenausstattung wurde durch P. Alfred Fräbel, einen Ordensangehörigen, vervollständigt.⁴⁶³

1941 wurde der Orden vom NS-Regime enteignet. Als Reaktion darauf erhob Kardinal Theodor Innitzer die Ordenskirche zur Pfarrkirche, um sie vor der Säkularisierung zu bewahren. Nach dem Krieg wurde diese Maßnahme wieder rückgängig gemacht, und seitdem wird die Kirche in ihrer ursprünglichen Funktion als Ordenskirche verwendet. Aber nicht nur für die Besitzverhältnisse des Gebäudes hatte der Zweite Weltkrieg

⁴⁶⁰ vgl. www.erzdiözese-wien.at/content/artikel/a7740 (6.4.2012)

⁴⁶¹ Schreiber 2003b, S. 25.

⁴⁶² Adresse: Gabrielerstraße 171, 2340 Mödling NÖ

⁴⁶³ vgl. <http://www.steyler.at/svd/at/Niederlassungen/st-gabriel/Heilig-Geist-Kirche.php> (10.2.2012)

weitreichende Folgen: 1944 beschädigten Bomben das Gebäude schwer, die Fenster im Lang- und Querhaus wurden zerstört. Bis Dezember 1945 wurden die Bombenschäden provisorisch repariert, in den 50er Jahren kam es zu einer umfassenden Restaurierung, die Apsis wurde durch Hermann Bauch neu gestaltet. Eine weitere große Veränderung des Innenraumes wurde nach dem II. Vatikanischen Konzil vorgenommen, bei dieser wurde schon 1964 der Hochaltar abgebaut und 1979 der Altarraum nach einem Konzept von Heimo Widtmann (Graz) umgestaltet. Die Altarweihe des neu errichteten Altar, der sich auf einer Altarinsel in der Vierung befindet, fand 1980 statt. Für die Gestaltung des Altarraumes wurden Teile der ursprünglichen Ausstattung verwendet.

Das Apsismosaik von 1957 ersetzte eine provisorische Malerei mit dem Thema „Gottes Geist schwebt über den Wassern“ (Abb. 139 und 141). Der Weinviertler Künstler Hermann Bauch, der in der Erzdiözese Wien zahlreiche Aufträge erhielt und P. Albert Rohner SVD erarbeiteten die Ikonographie des Mosaiks, in dessen zentralem Interesse die dritte göttliche Person, der Hl. Geist, stehen sollte. Gottes Geist, in der zoomorphen Erscheinung als Taube, erscheint inmitten der sieben Geister vor dem Thron Gottes. In der Mitte steht der Erzengel Gabriel, der das Geheimnis der Menschwerdung verkündigte, links von ihm Michael mit dem Schwert und der Waage und an der rechten Seite der Erzengel Raphael, der den blinden Tobit heilt, mit den Attributen Stab und Fisch. Das Buch Tobit und besonders das 12. Kapitel⁴⁶⁴ dieser alttestamentlichen Schrift hat für das theologische Konzept eine besondere Rolle gespielt.⁴⁶⁵ Die drei Erzengel wurden von P. Rohner einerseits als symbolische Gestalten für die Erlösung gesehen: Michael, der das Böse überwindet, Gabriel, der Bringer der Erleuchtung, und Raphael als Sinnbild der Heilung, andererseits ordnete er ihnen die Naturkräfte des Lebens zu: Ein Engel gießt über Raphael Feuer aus, ein anderer Engel über Michael Symbole, die für das Wasser stehen. Von den Flügeln des Erzengels Gabriel umfassen, sind die Sonnenscheibe und der Vollmond als kosmologische Symbole für die Schöpfung, die durch den Geist Gottes bewirkt wurde, zu erkennen (vgl. Gen 1,2).

Im Apsismosaik wird durch die Wahl der Farben und die Lichtführung der Blick auf das strahlende Weiß-Gelb der Heilig-Geist Taube fokussiert, diese ist von vier kleineren Engeln, die in dunklen Farbtönen gehalten sind, umgeben. Der Erzengel Michael darunter ist in Rot-Orange Tönen gehalten, Gabriel daneben in Weiß-Blau und Raphael

⁴⁶⁴ „Der Engel aber nahm die beiden beiseite und sagte zu ihnen: Preist Gott und lobt ihn! Gebt ihm die Ehre, und bezeugt vor allen Menschen, was er für euch getan hat. Es ist gut, Gott zu preisen und seine Namen zu verherrlichen und voll Ehrfurcht seine Taten zu verkünden.“(Tob 12,6)

⁴⁶⁵ vgl. URL:<http://www.steyler.at/svd/at/Niederlassungen/st-gabriel/Heilig-Geist-Kirche.php> (10.2.2012)

in Gelb-Braun. Diese visionäre Figurengruppe wird von einem in verschiedenen Blautönen gehaltenen Grund hinterfangen.

Hermann Bauch knüpft in stilistischer Hinsicht an die Tradition des Expressionismus und der Dekonstruktion, wie sie im Kubismus gepflogen wurde, an. Die Formensprache erinnert an die Werke des durch seine Lehrtätigkeit stilprägend wirkenden Herbert Böckl, der Hermann Bauch während seines Studiums an der Akademie der bildenden Künste maßgeblich geprägt hatte.

Durch die schräg gestellten, spitz zulaufenden Flügelformen und die Farbigkeit verschränkt sich die auf dem Mosaik dargestellte Figurengruppe zu einer visionären Gesamterscheinung, deren Entschlüsselung einige Zeit braucht. Das Apsismosaik imponiert durch seine Größe und bringt es durch seine intensive Farbigkeit zu Wege, dem weitläufigen Kirchenraum eine deutliche Akzentsetzung zu geben.

Das Mosaik als künstlerische Technik erfreute sich nach dem Zweiten Weltkrieg in der Diözese Wien bemerkenswerter Beliebtheit und kam in Kirchenbauten immer wieder vor und wurde auch des Öfteren bei der Gestaltung der Altarwand verwendet (z.B. Pfarrkirche in Gloggnitz Christkönigsmosaik von Richard Kurt Fischer, Ternitz NÖ – Mosaik Hermann Bauch).

2.3. Rosenkranzbilder Ernst Fuchs, Rosenkranzkirche, Wien XII.

Die historistische Kirche wurde nach schweren Bombenschäden durch Georg Gsteu und Friedrich Achleitner 1957 radikal umgestaltet.⁴⁶⁶ Initiator dieser beispielgebenden Gestaltung war Pfarrer Prälat Joseph Ernst Mayer, der auch mit Monsignore Otto Mauer befreundet war.

Alle Ornamente der reichen historistischen Gestaltung wurden entfernt und der Raum auf seine Formen und Volumina reduziert. Heute ist der Altar in der Vierung, auf einem durch drei Stufen erhöhten Podest platziert. Dahinter sind frei im Raum die drei großen auf Pergament gemalten Rosenkranzbilder von Ernst Fuchs angebracht. Ursprünglich waren die Gemälde an Schlaufen auf senkrechten Leichtmetallträgern aufgehängt und wirkten dadurch wie Standarten. Die Gemälde sind keine Altarbilder im herkömmlichen Sinn, da sie durch ihre freie Anbringung wie eine Bilderwand den Chor- vom Altarraum teilen. Der Platz hinter den Bildern wird ebenfalls liturgisch genutzt – als „Werktagkapelle“.

Der bildnerischen Gestaltung ging ein geladener Wettbewerb voraus. Monsignore Otto Mauer hatte unter anderen Arnulf Rainer, Anton Lehmden und Ernst Fuchs beauftragt,

⁴⁶⁶ Adresse: Kirche zur Königin des Hochheiligen Rosenkranzes, Marschallplatz 6, 1120 Wien

einen Entwurf einzureichen. Die Projektvorschläge dieser Künstler wurden auch in der Galerie St. Stephan ausgestellt.⁴⁶⁷ Der erste Preis ging an Ernst Fuchs, der drei Gemälde im Format 3 x 3 m auf Pergament vorgeschlagen hatte, die Ausführung erfolgte von 1958 – 60. Sie entsprechen der Formensprache der Blütezeit des sogenannten „Phantastischen Realismus“, Fuchs führte den Entwurf in altmeisterlicher Feinmalerei aus.

Das erste der Bilder konnte schon 1958 in der Apsis der Kirche angebracht werden, die zwei weiteren Gemälde 1960. In der Maltechnik orientierte sich Ernst Fuchs an der mittelalterlichen Buchmalerei. Das Triptychon kann als monumentale Pergamentmalerei bezeichnet werden, zwölf am Rand nicht beschnittene Ziegenhäute benötigte man für den Malgrund. Die Ikonographie orientiert sich an der Kirchenpatronin, der „Königin des hochheiligen Rosenkranzes“, und bringt die Rosenkranzgeheimnisse zur Darstellung. Das Triptychon wurde auf der Biennale in Sao Paulo 1970 mit einem Preis ausgezeichnet.

Ernst Fuchs versuchte jeweils fünf Rosenkranzgeheimnisse in einer umfassenden Komposition zu vereinen. In den folgenden Ausführungen soll die Komposition der einzelnen Bilder kurz vorgestellt werden:

Der Glorreiche Rosenkranz

Das erste Gemälde, das fertiggestellt wurde, zeigt den Glorreichen Rosenkranz, dessen Gesätzchen die christologischen und marianologischen Glaubensgrundsätze der katholischen Dogmatik um die Ereignisse nach dem Kreuzestod Jesu zum Inhalt haben:

Jesus, der von den Toten auferstanden ist

Jesus, der in den Himmel aufgefahren ist

Jesus, der uns den Hl. Geist gesandt hat

Jesus, der dich, o Jungfrau, in den Himmel aufgenommen hat

Jesus, der dich, o Jungfrau, im Himmel gekrönt hat

In der Bildkomposition mussten also Inhalte visualisiert werden, die sich dem Alltäglichen entziehen. Ernst Fuchs beschränkt sich in der Darstellung auf die zwei zentralen Personen, Christus und Maria. Christus wird mit aufgespannten Armen und Beinen, bekleidet von einem prunkvollen langen Gewand, das ein Granatapfelmuster trägt und an eine Kasel erinnert, dargestellt (Abb. 143). Der Granatapfel gilt in der christlichen Ikonographie als Symbol der sich verschenkenden Liebe. Von den Händen und Beinen gehen Strahlenbündel aus. Vom Haupt des Auferstandenen wiederum gehen sieben

⁴⁶⁷ vgl. Fuchs 2001, S. 380 – 381.

Feuerflammen aus, die die Gaben des Hl. Geistes symbolisieren. Die Flammen sind durch ein goldenes kronenartiges Gebilde verbunden. Das Haupt ist leicht nach links geneigt, aus dem Mund brechen Lichtstrahlen hervor, die Stirn trägt das Mal der Salbung und Erwählung. Maria kniet vor der Gestalt des aufgespannten Christus auf einem goldroten wolkenähnlichem Gebilde. Der gekrönte Kopf Mariens bildet den Bildmittelpunkt, die Frauengestalt wird vom prunkvollen Gewand der Christusfigur umfassen. Die ausgebreiteten Arme ihres um die Achse gedrehten Körpers greifen über die Christusgestalt hinaus, in das Blau des Bildhintergrundes hinein. Um das Haupt der sehr jugendlich dargestellten Maria sind Flammen zu sehen. Die kniende Darstellung nimmt Bezug auf die Verkündigungssperikope („Siehe ich bin die Magd des Herrn“).

Das Gemälde wird von dem Farbdreiklang Blau, Rot und Gold bestimmt, die Blattgoldauflagen sind auch in den Strahlenlinien des blauen Hintergrundes zu finden. In der Komposition entspricht die Hinwendung des Christus der Zuwendung der Maria. Das zentrale Thema der fünf Rosenkranzgesätzchen, die Erlösung, bestimmt die Komposition, die detaillierte Darstellung der Gesätzchen war daher nicht das vordringliche Interesse der Gestaltung.

Der freudenreiche Rosenkranz

Dieses Gemälde wurde wie die Darstellung des schmerzhaften Rosenkranzes 1960 fertiggestellt und im Altarraum angebracht. In der Chronologie des „Rosenkranzreigens“ steht es thematisch an erster Stelle und zeigt die Ereignisse um die Inkarnation Christi. Wieder fasst Ernst Fuchs alle Gesätzchen in einer Komposition zusammen. Diese lauten:
Jesus, den du, o Jungfrau, vom Heiligen Geist empfangen hast
Jesus, den du, o Jungfrau, zu Elisabeth getragen hast
Jesus, den du, o Jungfrau, in Bethlehem geboren hast
Jesus, den du, o Jungfrau, im Tempel aufgeopfert hast
Jesus, den du, o Jungfrau, im Tempel gefunden hast

Das letzte Rosenkranzgeheimnis hat Ernst Fuchs ikonographisch durch die Darstellung der rezeptionsgeschichtlich bedeutsamen Stelle „Die Frau und der Drache“ aus der Geheimen Offenbarung des Johannes ersetzt und gibt dadurch der Darstellung eine endzeitliche Deutung.

Der Verkündigungengel links hebt sich in seiner monochromen Farbigkeit kaum vom Blau des Hintergrundes ab, er breitet die Hände, von denen goldene Strahlen- oder Feuerbündel ausgehen über die schwangere Frau aus, die Füße sind in Schrittstellung, von denen ebenfalls goldene Strahlen ausgehen. Diese steht auf einer verkehrten

Mondsichel, die einerseits als Bezugnahme zur apokalyptischen Vision der Frau mit dem Drachen (Off. 12), andererseits als Hügelkuppe, die symbolisch für den Gang zu Elisabeth steht, gelesen werden kann. Die Gestalt der Maria ist in Orange- und Gelbtönen gehalten, der leicht geneigte Kopf wird von einem Schleier bedeckt und trägt einen Sternenkranz, die Hände der Gestalt sind in einem opfernden Gestus nach vorne geöffnet und nehmen ikonographisch auf das Rosenkranzgeheimnis der „Darstellung im Tempel“ Bezug.

In der Mitte der oberen Bildhälfte ist die Gestalt des Jesuskindes dargestellt. Dieses ist in ein prunkvolles Kleid gehüllt und trägt in der Tradition der Darstellung des Prager Jesuleins eine goldene Krone. Die kindliche Gestalt blickt frontal aus dem Bild und hat die Hände in einem Segensgestus erhoben. Maria und das Jesuskind sind von einem mandorlenförmigen goldenen Feld, von dem Strahlen ausgehen, umgeben.

Am rechten Bildrand befindet sich die Darstellung des apokalyptischen Drachen mit den in der Offenbarung beschriebenen sieben Köpfen und Kronen und den zehn Hörnern, die ihn als mächtiges mythologisches Wesen auszeichnen und mit dem Schweif, der die Gestirne vom Himmel fegt. Diese erschreckende Erscheinung stellt sich gegen die Frau und das Kind, wird aber von der (dritten) Hand des Engels mit einer Amethystsäule, die schräg von links oben bis zum Rücken des Drachen reicht, getötet.

Die Darstellung der Überwindung des Bösen, der Bedrohungen und der Allmacht des inkarnierten Gottes stehen im Mittelpunkt der künstlerischen Gestaltung, die von den Gesätzchen des Rosenkranzes ausgehend, zu einer visionären Schau wird.

Der Schmerzhafte Rosenkranz

Der violette Hintergrund des Pergamentes ist durch die stilisierte Darstellung von flammenden Kreuzen, die auch als anthropomorphe Formen gedeutet werden könnten und in etwas dunkleren Lilatönen gehalten sind, strukturiert. Ernst Fuchs wählte für die Passionsdarstellung als bestimmenden Farbton das liturgische Violett, das für die Zeiten der Umkehr, des Fastens und der Trauer verwendet wird. Mit der durchgehend Ornamentierung des Hintergrundes knüpft er an die Techniken der mittelalterlichen Tafelmalerei an, auch diese verwendete oft strukturierte Hintergründe, die meist in Gold gehalten waren, mit Musterungen, die oft mit Hilfe von Schablonen gefertigt wurden.

Die Rosenkranzgeheimnisse sehen ein vielfältiges Programm vor, welches die ganze Passionsgeschichte in Kurzform zum Thema hat:

Jesus, der für uns Blut geschwitzt hat.

Jesus, der für uns geißelt worden ist.

Jesus, der für uns mit Dornen gekrönt worden ist.

Jesus, der für uns das schwere Kreuz getragen hat.

Jesus, der für uns gekreuzigt worden ist.

Ernst Fuchs stellt das letzte dieser Geheimnisse dar und spielt in den Details der Darstellung auf die weiteren Geheimnisse an. Der gekreuzigte Christus wird, am Kreuz stehend, in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt. Der Querbalken des Kreuzes wird von einem roh belassenen Baumstamm gebildet, die Arme des Gekreuzigten sind in gelängten Proportionen abgewinkelt dargestellt, diese sind ausgebreitet und geöffnet. Der goldene Nimbus hinter dem Haupt trägt die hebräischen Buchstaben des Namens „Jehoschua“. Die Inschrift verdeutlicht einerseits den Namen des Gekreuzigten, andererseits stellt sie eine Anspielung auf die hebräische Deutung des Namens dar: „Jesus –Gott rettet.“

Das rötliche Haar des Gekreuzigten korrespondiert mit den Blutspuren, die über den Kopf laufen, das Haupt neigt sich zur auf der rechten Seite stehenden Madonna hin. Insgesamt steht bei der Darstellung des Christus der Aspekt der Zuwendung im Zentrum. Aus dem Holz des Kreuzes sprießen rankende Triebe als Zeichen der Hoffnung in Rot- und Goldtönen.

Maria ist in ein blau-violettes Gewand gekleidet und dadurch farblich in den Hintergrund eingebunden, der Kopf ist geneigt und wendet sich vom Kreuz ab, der Gestus der Hände verweist auf den Gekreuzigten, die linke Hand, die mit einem Goldhintergrund versehen ist, berührt leicht den Körper des Gemarterten. Auf der linken Seite befindet sich an Stelle der sonst üblichen Darstellung des Johannes, die in Rot- und Orangetönen gehaltene senkrecht zu Boden stürzende Gestalt des Satans. Das Genick des Bösen ist gebrochen, sein Kopf trägt viele Hörner, in den Händen hält er die Geißel und den Rohrstab der Schmähung; hinter dem abgewinkelten Arm ist ein in Ockertönen gehaltener menschlicher Kopf abgebildet. Diese Darstellungsweise soll die Transformation des ehemaligen Engels deutlich machen: „Bei diesem Absturz wird er aus einem Engel des Lichtes in ein Unwesen, ein Monstrum, verwandelt, mit erloschenen Augen und mehrfachen Hörnern. Sein Sold ist der Tod.“⁴⁶⁸ Die Gestalt des stürzenden Satans soll die Erlösungstat Jesu deutlich machen, und gleichzeitig steht sie für die Schergen, die für den Tod des Unschuldigen verantwortlich sind.

⁴⁶⁸ Das Rosenkranztriptychon 1999, S.18.

Die Art der Darstellung knüpft an berühmte mittelalterliche Vorbilder, wie zum Beispiel den Isenheimer Altar von Grünewald an, der extreme Gestus der Hände, die expressive Darstellung des Leidens erinnern an die bekannte Vorlage. Hier übernimmt aber Maria den Zeigegestus, den in der Darstellung des Isenheimer Altares Johannes der Täufer zeigt. Die Gestalt des stürzenden Satans bei der Kreuzigung an Stelle der zweiten Assistenzfigur ist eine genuine Bildfindung von Ernst Fuchs.

Das bemerkenswerte Triptychon wurde zur Entstehungszeit nicht einhellig positiv aufgenommen. Die Fachwelt zeichnete es zwar aus, aber eine sehr rührige Gruppe von Gegnern organisierte heftigen Widerstand gegen die Anbringung der Bilder im Kirchenraum. Die Gegner kamen auch aus den Reihen des Klerus. Der umtriebige Gegner war Hans Baum aus Nürnberg, und die Kampagne gegen die Bilder fand ihren Höhepunkt in den so genannten „Schwarzen Briefen“ und in der Broschüre „Die Blasphemien von Wien-Hetzendorf“, die als Massensendung an Klöster, Pfarreien und Haushalte verschickt wurden. Ein fanatischer Anhänger dieser Lehren riss nach der Morgenmesse am 21. September 1979 die drei Bildstandarten zu Boden und zerschnitt die Bilder mit einem Messer, der Täter wurde glücklicherweise von einem Kaplan überwältigt, bevor er die Gemälde mit Benzin übergießen und anzünden konnte (Abb. 144/45).⁴⁶⁹

Die Renovierungsarbeiten an den Bildern gestalteten sich äußerst kompliziert und kostspielig, das ungewöhnliche Material (Pergament) erforderte besondere Vorsicht, und so konnte erst 1996 als letztes der drei Bilder der „Glorreiche Rosenkranz“ neu in der Kirche angebracht werden. Die Art der Präsentation hatte sich aber verändert: Die Bilder wurden nicht mehr frei aufgestellt, sondern sind jetzt (für Attentäter schwer erreichbar) auf zwei durchlaufenden Metallstangen am vordersten Gewölbegurt hinter dem Volksaltar angebracht (Abb. 142). Die Aufregung um die Darstellungsweise hat sich weitgehend beruhigt, trotzdem ist Wien-Hetzendorf ein markantes Beispiel für das fragile Verhältnis von Kirche und Kunst und zeigt, wie leicht der Vorwurf der „Blasphemie“ zu drastischen Reaktionen führen kann.

Ernst Fuchs, der in die Restaurierungsarbeiten nicht eingebunden war, nahm diese Ereignisse zum Anlass, um ein weiteres Arbeiten für den kirchlichen Bereich als unmöglich zu erklären.⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ vgl. Fuchs 2001, S. 393.

⁴⁷⁰ zitiert nach: Das Rosenkranztriptychon 1999, S. 11.

2.4. Altarwandgestaltung Möllersdorf, Maria Namen, NÖ

Bis jetzt wurde im Kapitel „Altarwandgestaltung“ die Neugestaltung von Kirchenräumen besprochen, die eine lange Tradition hatten und durch Kriegsschäden bedingt, große Veränderungen durch Renovierungsarbeiten erfahren haben. Hier soll aber auch noch ein Neubau angeführt werden, der durch die unkonventionelle Form der Stirnwandgestaltung in der Werktagkapelle bemerkenswert erscheint.

Die Pfarrkirche in Möllersdorf⁴⁷¹ wurde 1967 von Carl Auböck geplant, die Innenausstattung wurde Lydia Roppolt anvertraut. Josef Mikl wurde zunächst von Carl Auböck für diesen Auftrag vorgeschlagen, der „Baubischof“ der Erzdiözese Dr. Franz Jachym setzte sich aber für Roppolt ein.⁴⁷² Die Kirche hat einen Hauptraum mit 168 Sitzplätzen und eine Werktagkapelle mit ca. 30 Sitzplätzen, die sowohl durch den Hauptraum als auch durch einen eigenen Zugang von außen betreten werden kann. Bewusste Reduktion bestimmt die Konstruktion, weißer Sichtbeton, der durch die Fugen der Schalung gegliedert ist, und Fenster, die in der Werktagkapelle als Oberlichten angebracht sind, strukturieren die viereckigen Räume. Im Hauptraum ist die Stirnwand durch einen Blattgoldkreis, der auf einer eigenen Wand, die der tragenden Mauer vorgestellt und direkt auf den Beton aufgebracht wurde, mit einem darauf angebrachten Kruzifixus aus dem 17. Jahrhundert bildnerisch gestaltet (Abb. 148).

Die liturgischen Reformen des II. Vatikanums wurden in der Platzierung der liturgischen Orte aufgegriffen: Der Altar aus massiver Eiche rückt zur Gemeinde. Er ist an drei Seiten von Kirchenbänken umgeben. Die Schlichtheit der Ausstattung wurde als bewusstes Zeichen gewählt, wie Elke Krasny meint:

„Die Neuausrichtung der Liturgie und das neue Verständnis christlicher Mitverantwortung setzt nicht, [sic!] auf prunkvoll-opulente Repräsentativität im Kirchenbau, sondern auf Konzentration, Strenge und geistige Sammlung durch bewusste Reduktion in Form und Materialverwendung.“⁴⁷³

Der Kreuzweg, der im Halbrelied ausgeführt wurde und in einem durchlaufenden Band im Hauptraum angebracht ist, stammt wie die Stirnwandgestaltung in der Werktagkapelle von Lydia Roppolt (Abb. 149).

Die Gestaltung der Werktagkapelle verbindet auf in der Erzdiözese Wien einzigartige Weise - den Innen- und dem Außenraum (Abb. 146/147). Die Stirnwand wird durch eine dreiteilige Glasfront gebildet, im Außenbereich ist diesem Fenster in einem Abstand von

⁴⁷¹ Adresse: Franz Broschek-Platz 11, 2514 Möllersdorf, polit. Bez. Baden NÖ

⁴⁷² vgl. Schachel 2005, S. 170.

⁴⁷³ Krasny, URL:http://www.architektur-noe.at/be/detailansicht.php?architekturobjekt_id=545 (10.2.2012)

ca. einem Meter eine 20 Quadratmeter große Wand mit keramischer Gestaltung vorgestellt. Vielfältige Blickachsen sind dadurch möglich, diese führen einerseits zum Altar, der sich vor der Glasfläche befindet, andererseits zum „Altarbild“ im Freien und schließlich in die Natur selbst.

Die Betonwand, die etwas niedriger als der Kirchenraum selbst ist, wurde mit 420 farbig glasierten Schamottesteinen gestaltet, die durch ihr rechteckiges Maß eine Rasterung vorgeben. In einem bogenförmigen Rahmen, der durch zwei schwarze Linien gebildet wird, lassen sich drei Figuren erkennen. Die mittlere Gestalt ist durch ihre Größe und einen Nimbus von den beiden anderen klar abgesetzt, die drei Gestalten sind nur in ihren Umrissen erkennbar. Durch den liturgischen Kontext ergibt sich das Bildprogramm, das von Dr. Franz Jachym vorgegeben wurde: Die Perikope der Emmausjünger, die den Auferstandenen erst beim Brotbrechen erkennen (Lk 24,35). Lydia Roppolt meinte zu der Positionierung im Außenraum in einem Brief an Pfarrer Tscherney:

„So ist das Kunstwerk in Möllersdorf dadurch, daß es nicht im Raum steht, sondern durch eine Glaswand hereinschaut, von besonderer Wirkung. Wenn Sie am Altar vor dem Volke stehen und das Brot brechen, ist auch fernes Geschehen von Emmaus dabei. So kann das Kunstwerk Hilfe sein, sich in die transzendente Welt des Glaubens zu erheben [...].“⁴⁷⁴

Die Schamottesteine sind in Blau-,Rot-,Braun- und Beigetönen gehalten, Schwarz wurde für die Linien der Umrisse verwendet. Die Steine wurden mit offenen Fugen verlegt, dadurch ergibt sich die Rasterung der Wand. Die Künstlerin hat die Ziegel in ihrem Atelier in Oberösterreich selbst glasiert und gebrannt. Roppolt verzichtet auf detaillierte Darstellung, ihre Formensprache ist vom Expressionismus und Einflüssen der archaischen Kunst geprägt, auch Anklänge an die Volkskunst lassen sich in ihrem Werk finden.

Wenige Jahre nach der Fertigstellung wurde 1971 bei einem Erdbeben die Ziegelwand schwer beschädigt, die Renovierung erfolgte unter der Aufsicht der Künstlerin, dieses Mal wurden die Ziegel in Zement verlegt.

Die künstlerische Gestaltung der Pfarrkirche in Möllersdorf rief keine lange andauernden negativen Reaktionen hervor. Diese Akzeptanz erfuhren nicht alle Werke der Künstlerin: ein Chorfresko von Lydia Roppolt in St. Johann/Engstetten stieß kurz nach seiner Fertigstellung 1960 auf erbitterten Widerstand der Bevölkerung und wurde schließlich mit einer Axt beschädigt. Der zuständige Pfarrer P. Pius Zöttl ließ daraufhin die

⁴⁷⁴ Schachel 2005, S. 170.

Kreuzigungsgruppe mit einem Vorhang verhängen, der bis heute existiert.⁴⁷⁵ Bei diesem Proteststurm war weniger das Sujet als die Art der Darstellung Anlass der Entrüstung, die an den Expressionismus angenäherte Formensprache überforderte das Kunstverständnis der ländlichen Bevölkerung.

2.5. Tabernakel des Wr. Neustädter Altares von St. Stephan, Wien I.

Der so genannte Wiener Neustädter Altar, auch Friedrichsaltar genannt, wurde 1885 vom Wiener Dombauverein aus dem Neukloster in Wr. Neustadt angekauft. Der gotische Flügelaltar wird in das Jahr 1447 datiert und kann durch den Wahlspruch AEIOU, der auf der Predella angebracht ist, als Schenkung Kaiser Friedrich III., der seine letzte Ruhestätte im Stephansdom gefunden hat, identifiziert werden.

Der geschnitzte Mittelschrein zeigt die thronende Madonna mit dem Kind, flankiert von zwei Heiligen, und im oberen Feld die Krönung Mariens. Auf den Flügeln sind insgesamt 72 volkstümliche Heilige abgebildet, diese Zahl steht in der mittelalterlichen Zahlensymbolik für die vollkommene Fülle. Die Predella zeigt im geöffneten Zustand gotische Maßwerkfenster, hinter denen ursprünglich Reliquien aufbewahrt wurden.

Nach der Überlieferung kam der vierflügelige Wandelaltar aus Viktring in Kärnten und wurde für das Zisterzienserkloster in Wr. Neustadt, das auf eine Stiftung Friedrichs III. zurückgeht, mit älteren Teilen ergänzt.⁴⁷⁶ Die These der Kompilation des Altares aus verschiedenen Teile wurde durch die im Zuge der letzten Restaurierung (1985 – 2003) durchgeführten Untersuchungen von Dr. Ingrid Flor in Zweifel gezogen: Das reichhaltige Allerheiligenprogramm könnte auch auf die Allerheiligenlitanei zurückzuführen sein, die in der Zeit Friedrich III. Teil des liturgischen Herrscherlobes war.⁴⁷⁷

Der Flügelaltar wurde in St. Stephan zunächst im Apostelchor (Friedrichschiff) aufgestellt, nach dem Zweiter Weltkrieg wurde der Altar als provisorischer Hochaltar am Beginn des Langhauses positioniert. 1952 wurde der Wandelaltar, nach dem Abschluss der umfangreichen Reparaturarbeiten am Dom, die durch die Bombenschäden und den Brand des Domes in den letzten Kriegstagen notwendig gewesen waren, an seinen heutigen Platz im Frauenchor versetzt. Die Liturgiereform des II. Vatikanums führte dazu, dass der gotische Flügelaltar als Tabernakelaltar eine neue Funktion erhalten hat. 1999 wurde nach einem Künstlerwettbewerb Kurt Straznicky mit der Neugestaltung des

⁴⁷⁵ vgl. URL:http://heimatforschung-noe.blogspot.com/2011_12_01_archive.html. (10.2.2012) und URL:<http://www.nachrichten.at/oberoesterreich/steyr/art68,142084> (10.2.2012)

⁴⁷⁶ URL:http://www.stephansdom.at/dom_im_detail_neustaedteraltar.htm (6.4.2012)

⁴⁷⁷ Zehetner 2004, S. 3, auch

URL:http://www.dombauwien.at/dombau.pdf/der_dom_Zeitung/DerDom_2004_1.pdf. (6.4.2012)

Tabernakels beauftragt. Dieser besteht aus einem breiten Schrein aus Nussholz, der unter der Predella angebracht ist, und vier geschwungenen Glasscheiben, die sich analog zu den Flügeln des Wandelaltares öffnen lassen. Die vergoldeten Glasplatten tragen das Abbild des Turiner Grabtuches, als Zeichen der Auferstehung. Haupt und Torso der liegenden Figur finden auf den zwei quadratischen Platten in der Mitte Platz, die Köpfe berühren sich exakt an der mittleren Trennfuge.

Bild und Abbild, Abdruck – das Turiner Grabtuch kann als Sonderfall der christlichen Bildergeschichte bezeichnet werden. Straznický wählte für die Gestaltung der Tabernakeltüren die Reproduktion einer schemenhaften Darstellung, die der Abstraktion nahe kommt (Abb. 150). Ein Bild Christi, das ein „wahres“ Bild, ein nicht von Menschenhand gemachtes Abbild sein soll und keine herkömmliche künstlerische Darstellung ist, wurde zur Vorlage der künstlerischen Gestaltung.

Das Turiner Grabtuch, auch Sindone genannt, gilt als wichtige Reliquie, die im Zusammenhang mit der Auferstehung gesehen wird. Dieses Tuch zeigt ein Ganzkörperabbild eines Mannes, der Spuren der Kreuzigung erkennen lässt und dessen Abdruck erst in der photographischen Darstellungsweise im Negativ in den Details sichtbar wird. In der kirchlichen Tradition wird dieses Leinentuch als Grabtuch Christi verehrt. Die Entstehungslegende reiht das Turiner Grabtuch in die Tradition der Archeopoitā, der nicht von Menschenhand geschaffenen Bilder bzw. der Berührungsreliquien ein.

Um das Jahr 2000 fanden umfangreiche Untersuchungen dieser Reliquie statt, die Radiocarbonmethode, die zur Altersbestimmung eingesetzt wurde, ergab, dass das Tuch aus dem Mittelalter stammte und damit als originales Relikt zweifelhaft erscheint. Trotzdem bleibt vieles ungeklärt: So lassen z. B. die Methode der Herstellung des Abdruckes und die Pollen aus dem Fernen Osten, die auf dem Tuch gefunden wurden, Spekulationen weiterhin großen Raum.

Der Schrein, den Straznický geschaffen hat, stellt ein Bild vor, das eine besondere Tradition hat und Symbol für Tod und Auferstehung in einem wird (Abb. 151).

Die Glasplatten, die als Bildträger gewählt wurden, verleihen dem Ganzen Transparenz und Eleganz. Der Goldgrund der Glasplatten korrespondiert mit den Vergoldungen des gotischen Altares, und so fügt sich der Tabernakel trotz seiner modernen Formensprache in das Ensemble ein. Es gibt aber, wie Bodo Hell bemerkt, auch einen inhaltlichen Zusammenhang mit dem gotischen Altaraufbau und der Abbildung auf den Tabernakeltüren:

„Ein direkter Bezug zwischen altem Flügelaltar und neuem Tabernakel scheint allein schon dadurch hergestellt, daß unsere Vorstellungskraft durch das leere

achtfenstrige Reliquiar zum Bedenken der heiligen Knochen und verehrten Überbleibsel angeregt wird [...], während das goldene Doppelbildband darunter einen ebenso schemenhaft wie wirkmächtigen Verweis auf die Körperlichkeit eines historisch konkret gedachten heiligen Menschenleibs darstellt. Als zu Tode erschöpfter Schmerzensmann scheint Jesus im gotischen Altar ja nicht auf, sondern nur als Kleinkind, krönender und Marias Seele empfangener Erwachsener sowie als Mini-Statue stehend, das eigene Blut der Seitenwunde im untergehaltenen Kelch auffangend.⁴⁷⁸

So stellt die Abbildung des Tabernakels gewissermaßen eine Ergänzung der Jesusdarstellungen des Wr. Neustädter Altares dar.

2003 schuf Straznicky ein ähnliches Objekt, das ebenfalls das Motiv des Turiner Grabtuchs zeigt, für die Kapelle der „Göttlichen Barmherzigkeit“ in der Pfarrkirche in Gaubitsch (NÖ). Als Material wurde hier leicht gelbliches Kunstharz gewählt, die beiden Teile des „Bildes“ mit den Maßen 140x36 wurden als leicht geschwungene Tafeln an der Wand montiert.⁴⁷⁹

3. Das Kirchenfenster als Bildort – zwischen Narration und Abstraktion

Bildfenster haben in sakralen Räumen eine jahrhundertelange Tradition. Aus der römischen Spätantike sind vereinzelt Beispiele dafür erhalten, so in der Hagia Sophia in Konstantinopel und in San Vitale in Ravenna. Die Glasmalerei ist Bestandteil der Architektur, sie ist Teil der Außenhaut des Gebäudes, zugleich ist sie aber auch Bildwerk. In der Gotik erlebt die sakrale Glasmalerei ihre größte Blütezeit, Bildfenster werden zum wesentlichen Element der französischen Kathedralbaukunst. Die Glasmalerei bekommt durch die theologischen Überlegungen des Abtes Suger von St. Denis im 12. Jahrhundert überragende Bedeutung. Die Theologie des Pseudo-Dionysius Areopagita auf die sich Abt Suger bezogen haben könnte, entwickelte eine ausgefeilte Theologie der Lichtmystik, die in der Schönheit des Lichtes eine Analogie zur Betrachtung des „ewigen“ Lichtes und einen Ort der Gotteserfahrung sieht.⁴⁸⁰ Aber auch schon im Neuen Testament, vor allem im Johannesevangelium (vgl. Joh 8,12) und in den vom Neuplatonismus geprägten Schriften des Paulus, finden sich Texte, die das Phänomen „Licht“ mit Gotteserkenntnis und Christus in Verbindung bringen. Die bildnerische Gestaltung der Kathedral- und Kirchenfenster ging von Frankreich aus und wurde in weiten Teilen Europas aufgegriffen, sie zählt zu einem der Kennzeichen des gotischen Kirchenraumes. Nach der Reformation gibt es kaum mehr bildnerisch

⁴⁷⁸ Hell 2007, S. 76.

⁴⁷⁹ Kronthaler 2003a, S. 18.

⁴⁸⁰ vgl. Simson 1990, S. 60.

gestaltete Kirchenfenster, die ästhetischen Intentionen hatten sich geändert. In der Barockzeit wurden die Wände reich geschmückt, die groß gehaltenen Fenster sollten für die Helligkeit des Raumes sorgen. Erst im 19. Jahrhundert gab es eine Rückbesinnung auf die Glasmalerei, diese ging Hand in Hand mit dem „Gothic Revival“, das zur Etablierung der Neogotik im Kirchenbau führte. Im Jugendstil finden sich ebenfalls Glasmalereien, aus dieser Epoche besitzt Wien mit den Glasmosaikfenstern von Kolo Moser in der Kirche St. Leopold am Steinhof (Wien XIV.) ein prominentes Beispiel. Gleichzeitig wird die Glasmalerei immer mehr zu dem weniger geschätzten Bereich des „Kunsthandwerkes“ gezählt.

Nach dem Zweiter Weltkrieg, in dem auch viele Glasfenster zerstört worden sind, gab es in der Erzdiözese Wien vermehrt Aufträge für Glasmalereien, um die verloren gegangenen Fenster zu ersetzen. International gesehen, zog man durchaus renommierte Künstler für diese Aufgabe heran, so wurden in Frankreich bedeutende Fenster von Georges Braque, Marc Chagall (Reims) und Henri Matisse (St. Paul/Vence) entworfen. Gleichzeitig brachte man auch in vielen neu gebauten Kirchen färbig und bildnerisch gestaltete Fenster an. In letzter Zeit gab es vor allem in Deutschland einige Aufsehen erregende Fenstergestaltungen für historische Kirchenräume, die teilweise umstritten waren, hier sind das Domfenster von Gerhard Richter für den Kölner Dom und die Arbeiten von Neo Rauch für Naumburg anzuführen. In Graz wurde die Pfarrkirche St. Andrä in den letzten Jahren (2002 – 2010) durch die Initiative des kunstaffinen Pfarrers Hermann Glettler mit eigenwilligen „Künstlerfenstern“ versehen, wobei manche Fenster eher als Installationen zu verstehen sind, da bei der Gestaltung nicht immer mit den klassischen Mitteln der Glasmalerei gearbeitet wurde.⁴⁸¹ Das Heranziehen von Künstlern aus anderen Sparten der Malerei hat seine Meriten, gleichzeitig verändert sich durch neue technische Möglichkeiten die Glasmalerei selbst.

Die Technik der Glasmalerei unterscheidet sich von der klassischen Malerei durch die Besonderheit des Materials. Es gibt keinen kompakten Malgrund, das Licht, das durch das färbige Glas durchfällt, erzeugt erst das Bild. Das Licht wird nicht wie in den anderen Sparten der Malerei von der Oberfläche reflektiert, sondern es kann als eigentliches Bildmedium bezeichnet werden. Darüber hinaus muss das Fenster nicht nur „Bild“ sein, sondern auch seine Funktionen als Lichtquelle und Bestandteil der Architektur erfüllen.⁴⁸² Das Bildfenster lässt dabei das Licht durch, gleichzeitig wird aber die Durchsicht wegen

⁴⁸¹ So arbeiteten hier Lois Weinberger, Markus Wilfing, Gustav Troger, Johanna Kandl u. a., siehe auch URL:<http://kunst.st-andrae-graz.at/category/fenster/> (31.Juli 2012)

⁴⁸² vgl. Frodl-Kraft 1970, S. 10 ff.

der farbigen Gestaltung und der Malerei behindert. Bei manchen ab dem Jugendstil verwendeten wenig transparenten Glassorten kommt es zu dem Effekt, dass das Licht wie in der klassischen Malerei reflektiert wird und die Grenzen zur Tafelmalerei verschwimmen. In der klassischen Glasmalerei spielt die technisch notwendige Verbindung der einzelnen Farbgläser durch Bleiruten auch eine ästhetisch nicht zu vernachlässigende Rolle. Diese Bleiruten bilden das statische Grundgerüst des Fensters und haben gleichzeitig auch durch ihre Linearität zeichnerische Qualität. Das farbige Glas bildet ein Mosaik, das durch die Bleiverbindungen zusammengehalten wird und das Grundgerüst der Komposition vorgibt. Details der Darstellung werden durch die Bemalung der Gläser gestaltet. Im 12. Jahrhundert wurde dabei häufig die monochrome Schwarzlot-Malerei eingesetzt, später kamen auch Schmelzfarben vor, mit denen einfarbige oder farblose Gläser bildnerisch gestaltet wurden. Hierbei wird wie bei der Emaille-Malerei die Farbe in das Glas eingebrannt und ist dadurch sehr haltbar. Zusammenfassend hält Eva Frodl-Kraft fest, dass drei Faktoren die Glasmalerei konstituieren:

„Drei Komponenten bauen ein Glasgemälde auf: das Glas, wandbildende Materie und zugleich – aufgegliedert in zahllose Einzelscherben – Träger der Farbe; das Bleinetz, verbindendes sowie Stabilität gewährendes Gerüst und zugleich Träger der linearen Komposition; die Bemalung, Modulator des durch das Glas tretenden Lichts und zugleich Mittel der Darstellung.“⁴⁸³

In der Geschichte der Glasmalerei blieben diese Komponenten konstant, das Verhältnis in dem diese stehen, variierte. Die Glasmalerei des 20. Jahrhunderts brachte neue Techniken mit sich, so wurde das Bleigerüst durch Beton ersetzt, bei diesen Betonglasfenstern, die sich vor allem in den 1950er und -60er Jahren im Kirchenbau finden, verbindet sich die Fensterfläche in besonderer Weise mit der Betonwand. Als einer der wichtigsten Künstler, der diese Technik bevorzugt einsetzte, kann Georg Meistermann (1911 – 1990) genannt werden. Bei Betonglasfenstern wird aber meist auf die farbige Malerei verzichtet, das Bild besteht aus einem Glasmosaik, wobei die Stärke des Materials eine eigene Ästhetik bedingt. Die Stege des Betonglasfensters sind wesentlich breiter als bei herkömmlichen Bleirutenfenstern und auch die Glasstärke ist größer, die kompositionelle Funktion des Betongerüsts wird dadurch deutlich sichtbar. In der Diözese Wien finden sich einige bemerkenswerte Betonglasfenster im Kirchenbau nach 1945, hier soll nur auf St. Florian in Wien V. von Rudolf und Maria Schwarz verwiesen werden.

⁴⁸³ Frodl-Kraft 1970, S. 29.

„Künstlerfenster“ des 20. Jahrhunderts greifen neue Techniken der Glasgestaltung auf. Beim Fusing-Verfahren, das der in Wien arbeitende Heinz Ebner gerne verwendet, wird auf Stege verzichtet, durch das Übereinanderschmelzen bemalter Gläser können Farbübergänge ohne die klassische Linienführung der Bleiruten geschaffen werden. Das Glas wird aber auch oft mechanisch bearbeitet, um bestimmte Effekte zu erzielen, hier sind die Methoden des Sandstrahlens und der Ätzung zu nennen.

Häufig kommen die Künstler,⁴⁸⁴ die heute Glasfenster gestalten, aus dem Bereich der klassischen Malerei, ihre Entwürfe nehmen auf die angestammte Technik der Glasmalerei oft wenig Rücksicht. Die Übertragung dieser Entwürfe ist dann Glaswerkstätten überlassen, und die Ideen verlieren durch die technischen Einschränkungen manchmal an Frische und Spontanität.⁴⁸⁵ Es gibt aber auch im 20. Jahrhundert Künstler, die sich intensiv mit den technischen Möglichkeiten der Glasmalerei auseinandersetzen und diese gezielt einsetzen (in Österreich z. B. Margret Bilger, Lydia Roppolt u.a.). Glasmalerei bietet durch ihre Rolle im öffentlichen Raum und in ihrer Monumentalität einerseits ein bemerkenswertes Betätigungsfeld, andererseits ist sie Auftragskunst und bedingt durch die schmale Auftragslage ein Nischenfeld der Malerei, das häufig als angewandte Kunst eher gering geschätzt wird.

Glasfenster können in historischen Kirchenräumen bedeutende Akzente setzen, die gewählte Farbpalette spielt dabei eine bedeutende Rolle. Sie kann zurückhaltend auf die Farbigkeit der Raumausstattung reagieren, sie aufgreifen oder sie deutlich konterkarieren. Für die Raumwirkung ergibt sich nach Brülls ein „Kurzschluss zwischen Architektur und Kunstwerk“.⁴⁸⁶ Als Beispiel für eine „opportunistische“ Gestaltung führt Brülls das Fenster für das Südquerhaus des Kölner Doms von Gerhard Richter an, währenddessen nach Ansicht dieses Autors die Fenster für Reims von Imi Knoebel (2011) dem historischen Raum ein fulminantes Statement entgegensetzen.

Manchmal wird die bildnerische Gestaltung der Fenster zum einzigen Bildwerk im Chorbereich. Nach der Entfernung von neugotischen Schnitzaltären in den 70er und 80er Jahren gab es manchen Orten das Bestreben, die schmucklos gewordene Apsis mit den Mitteln der Glasmalerei zu gestalten. Auffällig ist, dass im Bereich der Glasmalerei die in katholischen Kirchenräumen sonst wenig geduldete abstrakte Malerei durchaus eingesetzt wird. Ein Grund dafür könnte sein, dass Glasfenster im Bereich der Devotion

⁴⁸⁴ Im deutschen Sprachraum haben in jüngster Zeit neben Gerhard Richter, Sigmar Polke, Markus Lüpertz durch Glasarbeiten aufmerken lassen. vgl. Brülls 2007, S. 186 – 200.

⁴⁸⁵ vgl. Frodl-Kraft 1970, S. 50.

⁴⁸⁶ Brülls 2012, S. 42.

als Andachtsbilder keine Rolle spielen. So finden sich auch in der Erzdiözese Wien, wie in den besprochenen Beispielen deutlich wird, nicht-figürliche Gestaltungen neben narrativ-figürlichen Entwürfen vor allem in diesem Bereich der Kirchengestaltung.

3.1. Apsisfenster St. Jakob, Heiligenstadt, Wien XIX.

Der Platz, an dem die romanische Kirche⁴⁸⁷ errichtet wurde, hat wie archäologische Grabungen um 1952 zeigten, eine interessante Vorgeschichte. Hier befanden sich römische Bauten und frühchristliche Gräber aus der Spätantike. Die Entstehung der heutigen Kirche geht bis in das 5. Jahrhundert zurück. Zunächst war die Kirche eine Filiale von Klosterneuburg St. Martin, im 13. Jahrhundert erlangte sie die Selbständigkeit als Pfarrkirche, diese Eigenständigkeit dauerte aber nur kurze Zeit: Heiligenstadt wurde 1307 dem Stift Klosterneuburg einverleibt, und bis heute stellen die Augustiner-Chorherrn von Klosterneuburg die Priester dieser Pfarrgemeinde. Zweimal wurde die Kirche während der Türkenbelagerungen zerstört, der Turm wurde erst 1752 errichtet.

Der romanische Bau aus dem 12. Jahrhundert präsentiert sich heute mit einem einschiffigen Langhaus, an das ein um zwei Stufen erhöhtes Presbyterium anschließt, das leicht aus der Achse nach links verschoben ist. An der Richtung Norden orientierten linken Seite des Langhauses befinden sich drei Rundbogenfenster, an der rechten Seite nur zwei. Die Apsis wurde im Zuge der ab 1950 durchgeführten Renovierungsarbeiten, die nach den Bombenschäden während der letzten Tage des Zweiten Weltkrieges notwendig geworden waren, neu gestaltet. Die Glasgemälde für das in Quadermauerwerk erbauten Chorquadrates entwarf Margret Bilger, dieses und die beiden in der linken Apsiswand befindlichen gotischen Fenster stellen den wichtigsten figürlichen Schmuck des Chorraumes dar (Abb. 152). Die beiden spitzbogigen Fenster zeigen Motive aus dem Alten und dem Neuen Testament. Das „Eherne Meer“ (Abb. 154) des salomonischen Tempels, das für den Tempelkult essentiell war und von anderen alttestamentlichen Szenen umgeben ist (Daniel in der Löwengrube, die Tierwesen aus dem Buch Daniel) wird der Darstellung der Heiligen Geistes in Form einer Taube, des Abendmahles und der Taufe Christi gegenübergestellt (Abb. 155).⁴⁸⁸ Über dem Triumphbogen findet sich ein Henkelkreuz, das von Otto Bechmann und Toni Schneider-Manzell 1955 gefertigt wurde.

⁴⁸⁷ Adresse: St. Jakob, Pfarrplatz 3, 1190 Wien

⁴⁸⁸ vgl. Widder 1975, S. 69 - 85. Erich Widder deutet ikonographisch die Darstellung des Abendmahles als Hochzeit zu Kana.

Das Fenster im Chorscheitel fokussiert durch seine intensive Farbgebung den Blick, Rot-Blautöne überwiegen, in die Rhombenraasterung sind weitere geometrische Formen eingeschrieben. Ein vertikales Kreuz wird von Diagonalen durchschnitten, in den Rundbogen des Fensters ist eine Kreisform einpasst. Die Zerlegung der großen Form in kleinere geometrische Kompartimente hinterlässt den Eindruck eines Vexierbildes. Die beiden Fenster an der rechten Apsiswand sind größer und figürlich gestaltet, die Farben sind aber ähnlich intensiv wie bei dem zentralen Fenster. Die Werke in Heiligenstadt gehören zu den frühen Glasfenstern, die Margret Bilger entworfen hat. Die Künstlerin kam aus der Graphik und entwickelte in der Zusammenarbeit mit der Glaswerkstätte des Stiftes Schlierbach eine eigene Handschrift. Sie entwickelte eine eigene Technik der Glasmalerei, indem sie oft die ganze Glasfläche mit Schwarzlot bestrichen und nach dem Trocknen die Zeichnung mit Hölzern herausgekratzt hat. In späteren Werken wurde die graphische Wirkung durch den Einsatz von Glasmaltechniken abgeschwächt.⁴⁸⁹ Erich Widder bezeichnet diese ersten Werke als „Frühe Glas-Ikonen“, die als Einübung in die neue Technik verstanden werden können und doch als beachtliche Beiträge zur Glasmalerei zu sehen sind.⁴⁹⁰

Die Fenster in Heiligenstadt sind kleinstrukturiert und gute Beispiele für das Frühwerk des glasmalerischen Schaffens der Künstlerin, die sich bis in die 70er Jahre mit dieser Kunstsparte auseinandersetzte. Diesen kleinen Aufträgen folgten durch die Zusammenarbeit mit Robert Kramreiter schnell größere Auftragswerke, so sind hier die Fenster für die Taufkapelle der Kirche in Wien-Liesing XXIII. und die Kirchenfenster in der Domkirche in Eisenstadt zu nennen.

3.2. Langhausfenster St. Ruprecht, Wien I.

Die Ruprechtskirche⁴⁹¹ wurde in ihrer heutigen Gestalt ab dem 12. Jahrhundert errichtet, zur ersten Bauphase gehören die unteren Turmgeschosse und das Hauptschiff des Gebäudes. Nach einem Brand im Jahr 1276 wurde die polygonale Apsis angefügt und der Turm um ein Geschoß aufgestockt. Im 14. Jahrhundert kam das Seitenschiff dazu, die Südwand des Langhauses wurde für diesen Anbau durch drei spitzbogige Arkaden geöffnet. Der heutige Eindruck des Innenraumes ist durch die weitgehende Umgestaltung von 1924 - 35 bestimmt, damals wurde im Bestreben nach einem

⁴⁸⁹ vgl. Widder 1975, S. 71.

⁴⁹⁰ vgl. Widder 1975, S. 71.

⁴⁹¹ Adresse: Ruprechtsplatz 1, 1010 Wien

historisch „echten“ Raum das barocke Tonnengewölbe des Hauptschiffes durch eine Holzbalkendecke ersetzt.⁴⁹²

Die Initiative für die Neugestaltung der Glasfenster ging von Kirchenrektor P. Joop Roeland aus. Die Butzenscheiben-Imitationen, die 1965 eingepasst wurden, sollten durch bildnerisch gestaltete Fenster ersetzt werden. Die Wirren des Zweiten Weltkrieges hatten nur die drei Fenster im romanischen Chor überstanden, das Mittelfenster stammt aus dem 13. Jahrhundert, die beiden flankierenden Fenster von Heinrich Tahedl datieren in das Jahr 1949.

Da Lydia Roppolt schon in den Jahren 1953 und 1973 je ein Fenster für die Kirche gestaltet hatte, wandte man sich in den 1980er Jahren wieder an diese Künstlerin. Nach ersten Vorgesprächen wurde 1986 der Auftrag zur Neugestaltung erteilt, diese sollte im Rahmen einer umfassenden Kirchenrenovierung erfolgen. Mitte August 1987 wurden die notwendigen Planunterlagen an Lydia Roppolt übermittelt.⁴⁹³ Entgegen den ursprünglichen Plänen wurden auf Intervention des Bundesdenkmalamtes die zwei Tahedl-Fenster im Chorraum nicht entfernt. Auch die von der Künstlerin angefertigten Entwürfe für die Innengestaltung, die über den ursprünglichen Auftrag hinausgingen, wurden nicht umgesetzt.

Das ikonographische Programm für den Fensterzyklus wurde von P. Joop Roeland vorgegeben und sollte das „Lob des Schöpfers bei Errettung aus tiefster Not“ zum Ausdruck bringen. Im Hauptschiff werden alttestamentliche Perikopen, die die Errettung aus Notlagen schildern, der Kirchenpatron St. Rupert und die Kirchengründer dargestellt (Abb. 158). Die Fenster des Seitenschiffes beziehen sich auf Gedichte des Kirchenrektors aus dem Lyrikband „Nach dem Regen grünes Gras“, die um das Lob der Schöpfung kreisen, hier finden sich Darstellungen von Morgenstern, Sonne, Mond und Gebet. In der Apsis des Seitenschiffes sind Erde, Gestirne, Licht und Wasser dargestellt. Im westlichsten Fenster wird die Begegnung der Menschen miteinander und die Begegnung mit Gott thematisiert. Die Umsetzung des Projektes wurde ab 1991 mit dem Diözesanbauamt verhandelt und stieß auf Widerstände: Es gab zunächst Einwände und Bedenken wegen der intensiven Farbigkeit und der Modernität der Darstellungen. Da die Kirchengemeinde an den Entwürfen festhielt, wurden die meisten Fenster bis zum Frühjahr 1992 fertig gestellt. Das Einsetzen der Fenster wurde wegen der Vorgaben des erzbischöflichen Bauamtes mehrmalig verschoben, im Februar 1993 konnte die Erlaubnis für das Einsetzen von drei figuralen Fenstern erteilt werden. Die abstrakten

⁴⁹² vgl. Ruprechtskirche 1998

⁴⁹³ vgl. Schachel 2005, S. 315.

Fenster in der Südwand, die Lydia Roppolt anbringen ließ, führten zu einer weiteren Auseinandersetzung mit dem Bauamt, da die Vorgaben missachtet worden sind. Am 9. Juni 1993 konnten schließlich die restlichen der insgesamt 19 Fenster eingesetzt werden, die Chorfenster von Tahedl durften aber nicht ersetzt werden.⁴⁹⁴

*Die Gesamtübersicht über die Fenster (Abb. 156 – 161):*⁴⁹⁵

Über der Empore:

1. Die Stadt auf dem Berge
2. Das himmlische Jerusalem

Unter der Empore:

1. Licht
2. Feuerflammen

Nordwand (Wand des Hauptschiffes)

Lobpreis Gottes – Errettung in der Not im Alten Testament

3. Daniel in der Löwengrube
4. Jonas
5. Die drei Jünglinge im Feuerofen

Altarraum:

6. Der Kirchenpatron St. Rupert mit seinem Attribut (Salzfass) und den Kirchengründern Giselar und Chuniald

Gotische Apsis des Seitenschiffes – Lob der Schöpfung:

7. Licht und Erde
8. Sterne
9. Sonne
10. Wasser und Mond

Fenster des Seitenschiffes – Illustrationen zu den Texten von P. Joop Roeland:

11. Morgenstern, Stunde der Stille
12. Sterne und Mond, Friede am Abend
13. Friede zu Hause, Gebet
14. Begegnung mit Menschen, Sterne und Augen
15. Begegnung mit Gott

Sakristei:

16. Alles preise den Herrn

Außenfenster des gotischen Südchores:

⁴⁹⁴ vgl. Schachel 2005, S. 316.

⁴⁹⁵ vgl. Scheuch 1997, S. 63 ff.

17. Licht strahlt nach innen

Das Thema der figürlichen Darstellungen des Hauptschiffes, die die Errettung von alttestamentlichen Personen darstellen, wurde in Hinsicht auf die besondere Lage der Ruprechtskirche gewählt: Sie liegt in unmittelbarer Nähe zur Synagoge, dem jüdischen Gemeindezentrum und dem Morzinplatz, wo sich während des nationalsozialistischen Regimes das Gestapo-Hauptquartier in Wien befand, ein Ort, an dem Juden und Regimegegner Unsägliches erlitten. Heute befindet sich auf dem Morzinplatz nach der Zerstörung des Gebäudes eine Gedenkstätte. Die leidvolle Geschichte des jüdischen Volkes sollte in diesen Fenstern dargestellt werden, aber auch die Erlösung und Befreiung durch das wundervolle Eingreifen Gottes. Die Formensprache der figürlichen Fenster orientiert sich am Expressionismus, es werden kaum Details ausgeführt, die menschliche Figur steht im Mittelpunkt der Darstellung. Die Hauptpersonen, ihre Verschränkungen und Gestik füllen die ganze Fensterlaibung, für detaillierte Darstellung des Hintergrundes bleibt hier kein Raum. Roppolt setzt – in ganz klassischer Manier – das konstruktiv notwendige Bleinetz als gestalterisches graphisches Mittel ein. Die intensive Farbigkeit, die im Hauptschiff vor allem in Rot- und Blautönen gehalten ist, variiert je nach Thema in den Fenstern.

Die intensive Farbigkeit der Fenster schafft im Kirchenraum eine besondere Atmosphäre, die wechselnden Lichtstimmungen werden zum Teil der Raumerfahrung. Lydia Roppolt meinte zu ihrem Werk: "Meine Glasfenster strahlen Monumentalität, Stärke, überirdisches Leuchten, Feierliches, Transzendenz und Mystik aus. Sie machen die Ruprechtskirche zum schönsten Kleinod von Wien. Die Fenster erzeugen eine unwahrscheinliche Entrückung."⁴⁹⁶

Die Glasfenster von Lydia Roppolt bestimmen den Raumeindruck, neben diesen können keine weiteren Bildwerke mehr Bestand haben, hier sind die Bilder wirklich in die Fenster gerückt.

3.3. St. Vitus, Puchberg am Schneeberg, NÖ

Die Pfarrkirche St. Vitus in Puchberg⁴⁹⁷ hat eine bewegte Baugeschichte hinter sich, das dreischiffige gotische Langhaus und der Chor wurden 1428 errichtet, zweimal wurde die Kirche zerstört. In den Wirren des Zweiten Weltkrieges gab es hier gravierende Schäden,

⁴⁹⁶ Lydia Roppolt, Handschriftliche Bemerkungen zur Ruprechtskirche, zitiert nach Scheuch 1997, S. 70.

⁴⁹⁷ Adresse: Pfarre Puchberg, Burggasse 12, 2734 Puchberg am Schneeberg, polit. Bez. Neunkirchen NÖ

St. Vitus wurde in den Nachkriegsjahren teilweise neu nach den Plänen von Rudolf Sedlacek errichtet, das beschädigte Gewölbe wurde durch eine Flachdecke ersetzt. Im Norden öffnen zwei weitgespannte Pfeilerarkaden den Raum zu einem Seitenschiff, das eine Kassettendecke trägt.

Das Projekt der Neuverglasung der gotischen Spitzbogenfenster geht auf eine Initiative im Jahr 1999 zurück. Nach einer zweijährigen Planungsphase kam es im Herbst 2001 zur Ausschreibung eines Künstlerwettbewerbes. Wesentliche Vorgaben dieses Wettbewerbes waren die Erhaltung des Sprossenwerkes der Fenster und die Verwendung einer modernen Formensprache. Die Wettbewerbsjury, bestehend aus Vertretern des Bauamtes der Erzdiözese, des Bundesdenkmalamtes, mehreren Vertretern der Pfarre, der Diözesankonservatorin und Pfarrer Josef Spreitzhofer entschied sich für den Entwurf des Schweizer Künstlers Godi Hirschi.

Dieser variiert in seinem Fensterzyklus die Grundform des Tau-Kreuzes, die meisten Fenster unterscheiden sich nur durch ihre Farbigkeit. Der Längsbalken ist in Blau gehalten, symbolisch wird die vertikale Linie durch den Künstler als Säule und Verbindung von Himmel und Erde gedeutet (Abb. 162). Der Künstler setzt auf äußerst reduzierte Gestaltung und auf vielschichtige Symbolik: Der Querbalken wird in den vier Chorraumfenstern farblich vom vertikalen Balken abgesetzt. Diese vier Fenster können in vielfältiger Weise gedeutet werden, durch ihre Farbsymbolik können sie als Jahreszeiten, als Ablauf des Kirchenjahres oder auch in ihrer geschöpflich-menschlichen Sicht gesehen werden. Ein Balken ist in „Erdfarbe“ gehalten, einem satten rötlichen Braun, das die irdische Heimat des Menschen symbolisiert und auch die Menschwerdung Gottes auf Erden zeigen soll. Der rote Querbalken des zweiten Fensters steht für den Kreuzestod Christi, dieses Fenster befindet sich sinnfälligerweise in der Nähe des Kruzifixes. Das nächste Fenster zeigt einen gelben Querbalken, Gelb sieht der Künstler als Symbol der Sonne und der Auferstehungshoffnung. Das letzte Fenster dieser Kreuzesserie hat einen grünen Querbalken, Hirschi deutet die Farbe Grün als Symbol der Zuversicht, dass der Auferstandene die Menschen nicht verlässt und zugleich als Erinnerung an den behutsamen Umgang mit der Schöpfung.⁴⁹⁸

Das Südfenster des Chorraumes (Abb. 164) weicht zwar von der stringenten Gestaltung der vorher besprochenen Fenster ab, doch auch hier wird wieder mit einfachen geometrischen Formen gearbeitet: Fünf verschiedenfarbige Rhomben (zu den schon vorher bei den Querbalken verwendeten Farben kommt noch das Blau des Mittelbalkens)

⁴⁹⁸ Spreitzhofer, vgl. auch Homepage der Pfarre Puchberg
URL:<http://www.schneebergpfarren.at/puchberg/pfarrkirche.htm> (3. Aug. 2012)

wurden entlang der Mittelachse aufeinander gestapelt. Dieses Fenster wird auch als „Fenster in die Ewigkeit“ bezeichnet und bezieht sich auf die Schutzpatrone der Kirche, die Heiligen Josef, Barbara, Hubertus, Christopherus und Vinzenz, dieses Fenster trägt in den untersten Feldern eine Inschrift.

Im Kirchenschiff hingegen wurden drei Fenster in geometrischen Formen gestaltet. Ein Fenster wurde mit einem gelben Mittelstab, ein anderes mit einem blauen Stab versehen. Diese weisen durch ihre Farbwahl auf die Sonnen- und auf die Nordseite hin – hier wird auf die Naturerfahrung der Menschen in Puchberg, die geprägt ist von den umliegenden Bergen und Hügeln, angespielt. Diese Fenster könnten aber auch auf die Sonnen- und Schattenseiten des Lebens verweisen, bei den Fenstern des Kirchenschiffes blieb die frühere Tönung in Gelb, Weiß und Grau erhalten.

Über der Empore im Westen, zwischen den Orgelaufbauten, gibt es noch ein in intensivem Rot gehaltenes Rundfenster. Das „Aurorarot“, das durch Goldbeimengung im Glasschmelz erzielt wird, spielt auf die untergehende Sonne an (Abb. 163).

Alle Fenster wurden in Antikglas von den Derix Glasstudios ausgeführt und zeigen keinerlei Bemalung.

In sehr reduzierter, zurückhaltender Formensprache wurde hier eine zeitgenössische Gestaltung realisiert, die dem durch die Baugeschichte bedingten heterogenen Erscheinungsbild des Kirchenraumes einen interessanten Akzent gibt. Die intensive Beschäftigung mit dem Projekt, das von der Pfarrgemeinde und vor allem vom damaligen Pfarrer Spreitzhofer vorangetrieben wurde, ermöglichte die Umsetzung eines bemerkenswerten minimalistischen symbolgeladenen Entwurfes.

3.4. St. Bartholomäus, Unterwaltersdorf, NÖ

Die Pfarrkirche mit dem romanisch-gotischen Kern wurde im 18. Jahrhundert zu einem tonnengewölbten Saalraum umgestaltet, im 19. Jahrhundert um das im Westen befindliche Stiegenhaus und den Turm erweitert. Die halbrunde Apsis, die nach Osten gerichtet ist, und der heutige Musikchor wurden 1904 errichtet. Im Zuge der Neugestaltung der liturgischen Orte wurde 1988 der Kirchenraum renoviert. Ein besonderes Anliegen war es, die Lichtverhältnisse im Bereich des neuinstallierten Volksaltares zu verbessern. Für diesen Zweck wurde ein großes Rundbogenfenster im Chorbereich geschaffen. Der Entwurf der Fenstergestaltung stammt von Prof. Sepp Moosmann, der auch schon die liturgischen Orte entworfen hatte (Abb.165).

Der aus der Textilkunst kommende Künstler setzte hier geometrische Formen und eine zurückhaltende Farbigkeit für die Gestaltung ein.

Zahlensymbolik spielt bei dieser Fenstergestaltung, wie auch in anderen Werken von Prof. Moosmann eine wichtige Rolle. Die Halbkreise sollen den Tod und die Auferstehung symbolisieren und beziehen sich auf das transitorische Element des eucharistischen Geschehens. Die sieben in das Glas geätzten Längsstreifen beziehen sich sowohl auf die Sakramente als auch auf die Wochentage. Die Farben des Fensters stehen für Blut und Leben (Rot), den Geist Gottes bzw. das Wasser als Ursymbol (Blau).⁴⁹⁹

Durch den sparsamen Einsatz von färbigem Glas wurde ein Maximum an natürlicher Belichtung ermöglicht. Trotz der zurückhaltenden Gestaltung wurde in markanter Weise ein modernes Statement in den historischen Raum gesetzt.

⁴⁹⁹ Die Informationen zur Fenstergestaltung gehen auf ein Gespräch mit Prof. Moosmann vom 2. Sept. 2009 zurück, Memoskript bei der Autorin.

4. Der Kreuzweg als Sonderform des religiösen Bildes – zwischen Narration und Meditation

Kreuzwegsdarstellungen finden sich auch in neu erbauten Kirchen, manchmal stellen sie heute den einzigen figürlichen Schmuck eines Kirchenraumes dar. Da sie eine ganz bestimmte Funktion bei der Kreuzwegandacht erfüllen, haben sie auch die Purifizierungswelle der 1970er Jahre meist überdauert. Die Bildlosigkeit vieler moderner und neu gestalteter Kirchenräume wird durchaus als problematisch erkannt:

„Von der künstlerischen Gesamtausstattung vormoderner Jahrhunderte blieben die Bilderzählungen des Kreuzwegs übrig. Und das auch nur, weil für das Kreuzwegbeten Ablässe ausgelobt sind. [...] Nach dem Vaticanum II wurde mit dem Volksaltar das Ritual ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt [...]. Die Wände verödeten in Konvergenz zum meditativen ‚White cube‘ in den Museen moderner Kunst. Kreuzweg ja, aber die Trostbilder fehlen.“⁵⁰⁰

Anhand einiger Beispiele aus der Erzdiözese Wien soll die Vielfalt der Kreuzwegsdarstellungen und die Problematik der Darstellungsweise zwischen figurativer und informeller Gestaltung vorgestellt werden. Da Kreuzwegsdarstellungen für neu errichtete Kirchen in Auftrag gegeben werden und sich kaum neue Darstellungen in historischen Kirchenräumen finden, werden hier auch notgedrungen Beispiele angeführt, die dem angestrebten Grundsatz „Neue Kunst in alten Kirchen“ nicht entsprechen.

Die Kreuzwegsdarstellung kommt aus einer Frömmigkeitsform, die bis in das vierte Jahrhundert zurück geht, die heute bekannten Stationsbilder wurden aber erst relativ spät verwendet.⁵⁰¹ Die Bilder sollen das Gebet unterstützen und beziehen sich ikonographisch auf die Passionsperikopen der Evangelisten, allerdings wurden auch Szenen von Legenden aufgenommen, die in der Volksfrömmigkeit weit verbreitet waren, wie die Veronika – Darstellung.

Das Abschreiten der Kreuzwegstationen ist seit den Anfängen des Pilgertums nach Jerusalem bekannt. Pilgerberichte wie die Schilderung der Egeria aus dem ausgehenden vierten Jahrhundert beschreiben die Orte, die im Lauf der Heiligen Woche besucht wurden, darunter der Ölberg, das Haus des Pilatus und Golgotha. Der Gang über die Via Dolorosa wurde dabei als eine Art liturgische Handlung verstanden, die der Pilger in Gemeinschaft vollzog. Nach der Eroberung Jerusalems durch die Araber 634 n. Chr. verlagerte sich die Kreuzverehrung nach Konstantinopel, zunächst wurde die Hagia

⁵⁰⁰ Den Kirchen blieb der Kreuzweg. Wiener Zeitung, 10. April 2009, URL:<http://www.basis-wien.at/avdt/html/249/00084729.htm>. (10. Feb. 2012)

⁵⁰¹ vgl. Sternberg 2003, S. 166 – 191.

Sophia das Zentrum der Kreuzverehrung. Ab dem achten Jahrhundert ist sie als Bestandteil der Papstliturgie in Rom belegt. Eine Blütezeit erlebten die Kreuzverehrung und die Passionsfrömmigkeit zur Zeit der Kreuzzüge. Die Passionsfrömmigkeit und mit ihr die „Compassio-Mystik“ wurde auch von Franz von Assisi Anfang des 13. Jahrhunderts aufgegriffen. „Compassio“ bedeutet das Nachvollziehen, das Nach-Erleben des Lebens und Sterbens Christi, das durch drastische Darstellungen des Leidensweges und der Kreuzigung unterstützt werden. Zahlreiche neue Typen von Leidensbildern entstanden im Zusammenhang mit der Kreuzesverehrung – darunter der „Schmerzensmann“, die Darstellung der „Arma Christi“, die „Pieta“ und der Leidenskrucifixus.

Die Kreuzwegandacht wurde besonders vom Franziskanerorden verbreitet, da dieser Orden auch ab 1312 die Aufsicht über die Heiligen Stätten innehatte.⁵⁰² Die Heiligen Stätten in Jerusalem wurden für die Gläubigen, die den beschwerlichen Weg der Pilgerschaft nicht antreten konnten, nachgebaut, diese Imitationen des Heiligen Grabes und der Heiligen Stiege, wie sie in Deutschland nachweisbar sind, sollten den Passionsweg Jesu sinnlich nachvollziehbar machen. Die Tradition der Kalvarienberge, die der Passionsandacht dienten, hält bis in das 18. Jahrhundert an, und auch in Österreich lassen sich einige bemerkenswerte Beispiele für diese Architektur gewordene Frömmigkeitsform finden.⁵⁰³

Zunächst beschränkte sich die Andacht auf die sieben „Fußfälle“ Christi, später vermehrten sich die Anzahl der Stationen. Hier dürfte, wie Thomas Sternberg erläutert, ein weitverbreitetes Buch eine große Rolle gespielt haben:

„Die wesentliche Anregung ging aus von dem niederländischen Priester Christian Adrian Cruys, der unter dem Pseudonym Adrichomius veröffentlichte. In seinem Buch ‚Jerusalem sicut Christi tempore floruit‘ (Köln 1584) beschreibt er Jerusalem mit genauen Maßangaben. In viele Sprachen übersetzt, [...] hielt man sich in ganz Europa an seine Angaben, die von einem 12- bzw. 19-Stationen-Weg ausgehen.“⁵⁰⁴

Ab dem 17. Jahrhundert kamen, angeregt durch die „Geistlichen Übungen“ des Franziskaners Antonius Daza, zu den geläufigen zwölf Trauerszenen noch zwei „post mortem“ Stationen dazu (Kreuzabnahme, Grablegung). Ab 1731 sind in Jerusalem die 14 Kreuzwegstationen bekannt, die vorher schon in Europa üblich waren.

⁵⁰² vgl. Sternberg 2003, S. 171.

⁵⁰³ Hier wären für die Erzdiözese Wien die Kalvarienbergkirche in Hernals, Wien XVII. und der Kalvarienberg in Maria Lanzendorf NÖ, für die Diözese Eisenstadt der Kalvarienberg in Eisenstadt-Oberberg und Frauenkirchen als Beispiele anzuführen.

⁵⁰⁴ Sternberg 2003, S. 173.

Eine große Rolle bei der Verbreitung der Kreuzwegsandacht spielte gegen Ende des 17. Jahrhunderts der Franziskaner Leonardo von Porto Maurizio (1671 – 1751), der schließlich 1731 die endgültige Anerkennung dieser Gebetsform durch Papst Clemens XII. erreichte.⁵⁰⁵ Durch die Initiative dieses Franziskanermönches entstanden 572 Kreuzwege, darunter der päpstliche Kreuzweg im Kolosseum in Rom.⁵⁰⁶

Vierzehn Kreuzwegstationen umfasst der „Traditionelle Kreuzweg“:

1. Station: Jesus wird von Pilatus zum Tode verurteilt
2. Station: Jesus nimmt das Kreuz auf sich
3. Station: Jesus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz
4. Station: Jesus begegnet seiner Mutter
5. Station: Simon von Cyrene hilft Jesus das Kreuz tragen
6. Station: Veronika reicht Jesus das Schweiß Tuch
7. Station: Jesus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuz
8. Station: Jesus spricht zu den weinenden Frauen
9. Station: Jesus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz
10. Station: Jesus wird seiner Kleider beraubt
11. Station: Jesus wird ans Kreuz genagelt
12. Station: Jesus stirbt am Kreuz
13. Station: Jesus wird vom Kreuz abgenommen und in den Schoß seiner Mutter gelegt
14. Station: Jesus wird ins Grab gelegt

Da zwei Kreuzwegsstationen (6. und 13. Station) biblisch nicht abgeleitet werden können und auf legendäre Überlieferungen zurückgehen, ordnete Kaiser Joseph II. (1770 – 1790) die Entfernung dieser nichtbiblischen Stationen an. Dessen Bemühen, das Kreuzweggebet als „Nebenandacht“ im Frömmigkeitswesen zurückzudrängen, schlug aber fehl, gerade im 18. Jahrhundert entstanden zahlreiche Passionsspiele im mitteleuropäischen Raum.⁵⁰⁷ Die Zahl der Kreuzwegsstationen blieb in den folgenden Jahrhunderten konstant, die Stationen selbst wurden durch Papst Johannes Paul II. 1991 reformiert, fünf der vierzehn Stationen wurden durch neue ersetzt, bei dieser Reform orientierte man sich an den biblischen Überlieferungen. Auch am Weltjugendtag 2000, der in Rom stattfand, wurde eine modifizierte Form des Kreuzweges gebetet.⁵⁰⁸ In den

⁵⁰⁵ vgl. Talarico 2003, S. 60.

⁵⁰⁶ Sternberg 2013, S. 5.

⁵⁰⁷ vgl. Sternberg 2003, S. 174.

⁵⁰⁸ vgl. Talarico 2003, S. 70.

Kreuzwegsdarstellungen der Erzdiözese Wien spielen diese neuen Stationen noch keine Rolle, vereinzelt wurde in letzter Zeit als 15. Station die Darstellung der Auferstehung zu den traditionellen vierzehn Szenen dazu gefügt.

1736, also fünf Jahre nachdem die Kreuzwegandacht auf die heute noch gebräuchlichen 14 Stationen festgelegt worden war, kam eine Verfügung, dass die Abstände zwischen den Stationen nicht mehr eingehalten werden müssten.⁵⁰⁹

Die ersten Kreuzwege kannten keine Bilder, Kreuze genügten und genügen bis heute, um die einzelnen Stationen anzuzeigen.⁵¹⁰

Bildliche Darstellungen der Kreuzwegstationen wurden zwar nicht ausdrücklich verfügt, waren aber als Hilfsmittel zur Vergegenwärtigung des Leidensweges Jesu durchaus erwünscht, Kunst wurde hier ganz explizit funktionalisiert.

Die ersten Kreuzwegsdarstellungen in Kirchenräumen entstanden im 18. Jahrhundert. als Argument für die Anbringung der Darstellungen in den Kirchen wurde angeführt, dass die Andacht so auch bei schlechtem Wetter durchgeführt werden konnte. Aber auch die Erweiterung der Bedingungen für Ablässe, die 1742 verfügt wurden, dürfte die Anbringung im Kirchenraum gefördert haben.⁵¹¹ Schließlich erhielt nach dem Aufheben der franziskanischen Privilegien im Jahr 1871 so gut wie jede Kirche eine Kreuzwegsdarstellung. Zum Boom der Kreuzwegsdarstellungen im 19. Jahrhundert hat sicher auch die Wiederentdeckung der Frömmigkeit in der Romantik und schon im Pietismus beigetragen. Die Wiederentdeckung der mittelalterlichen Kunst, aber auch literarische Werke wie das Buch von Clemens Brentano über die Visionen der Anna Katharina Emmerich trugen zur Verbreitung der Kreuzwegandacht bei. In Wien entstand in St. Nepomuk der beispielgebende Kreuzwegszyklus von Joseph von Führich im nazarenischen Stil. Dieser Kreuzweg wurde in zahllosen Kopien bis nach Nordamerika verbreitet.

Die Masse der Kreuzwegdarstellungen kann sicher nicht zu den Kunstwerken erster Güte gezählt werden. Auffällig ist, dass im 20. Jahrhundert neben der Malerei eine Vielzahl bildnerischer Techniken eingesetzt wurden, z. B. Bronzeguss, Keramik, Glasmalerei und vereinzelt Webtechniken. Kreuzwegsdarstellungen sind oft zu integralen Ausstattungsstücken geworden, die sich nicht in den Vordergrund drängen sollten, so meint Thomas Sternberg:

⁵⁰⁹ vgl. Sternberg 2013, S. 5.

⁵¹⁰ vgl. Eckmann 1968, S. 16.

⁵¹¹ vgl. Sternberg 2013, S. 5.

„Wie schon im Gefolge der Nazarener kommt es aber auch jetzt wieder zu einer Inflation von epigonalen und drittklassigen Arbeiten, die entstehen, weil [...] zumeist moderat kleinformatige, nicht zu sehr störende, dekorative Kreuzwegstationen verlangt wurden [...]. Der Kreuzweg ist nicht selten verkommen zur Wanddekoration der als zu kahl empfundenen Seitenschiffwände.“⁵¹²

Die meisten Kreuzwegdarstellungen sind figurativ⁵¹³, die Szenen werden wie in der „biblia pauperum“ des Mittelalters narrativ gestaltet, nur wenige Kreuzwegdarstellungen wagen andere Darstellungsweisen: Manchmal wird die Darstellung durch einfache graphische Gestaltung verknapp⁵¹⁴, ganz selten werden Mittel der informellen Malerei eingesetzt⁵¹⁵. Auch abstrakte Darstellungen könnten im Sinn des meditativen Charakters der Kreuzwegandacht die von den kirchlichen Gremien gewünschte Funktion erfüllen, werden aber in den meisten Fällen von den treuen Gottesdienstbesuchern wohl weniger geschätzt, da diese den Sehgewohnheiten zuwiderlaufen.⁵¹⁶

Unabhängig von kirchlichen Aufträgen wird die Kreuzwegthematik von Künstlern aufgegriffen, um das menschliche Leiden per se darzustellen. Gewalt, Folter und Krieg werden anhand der biblischen Szenen thematisiert und die *conditio humana* am Beispiel des leidenden Christus reflektiert.

4.1. Kirche am Schüttel, Wien II, Franz Deed - Kreuzweg als Glasfenster

Die Pfarre am Schüttel⁵¹⁷ wurde erst 1946 eingerichtet, nahe des heutigen Standortes der Erlöserkirche gab es ab 1926 eine Notkirche aus Holz. Die Installation der Pfarre gab den Anstoß zur Errichtung der Kirche, erste Pläne für den Bau wurden 1954 entwickelt. Schließlich erging der Auftrag an den Grazer Architekten Karl Raimund Lorenz (1909 – 1996), der neben seiner Tätigkeit als Rektor der Technischen Universität Graz,

⁵¹² Sternberg 2003, S. 180.

⁵¹³ So auch einer der letzten Kreuzwege, die in der Erzdiözese Wien installiert wurden: Die Sandsteinreliefs des Kreuzweges der Pfarre Probstdorf von Oskar Höfinger.

⁵¹⁴ So wäre der Kreuzweg der „Chapelle du Rosaire“ in Vence von Henri Matisse hier anzuführen, bei den Beispielen aus der Erzdiözese Wien setzt Heinz Tesar auf einfache zeichnerische Mittel.

⁵¹⁵ z. B. Barnett Newman „Stations of the Cross“ (ab 1958)

⁵¹⁶ Eine knappe Übersicht über bemerkenswerte Kreuzweggestaltungen der Moderne, die von der Abstraktion, bis zur Gesellschaftskritik reichen, ist bei Thomas Sternberg nachzulesen: Thomas Sternberg, Gebet und Genre. Der Kreuzweg, in: Das Münster 1/2013, S. 3 – 15.

⁵¹⁷ Adresse: Erlöserkirche am Schüttel, Böcklinstraße 31, 1020 Wien

zahlreiche Bauwerke im In- und Ausland plante. Zu seinen Werken zählen auch prominente Bauten für den kirchlichen Bereich.⁵¹⁸

Die Grundsteinlegung für die Erlöserkirche feierte man am 25. Februar 1961, die Kirche wurde am 9. Dezember 1962 durch Erzbischofkoadjutor Dr. Franz Jachym geweiht.

Die Kirche hat einen freistehenden Campanile und besticht durch die sehr reduzierte Innenraumgestaltung. Mit der bildnerischen Gestaltung des Kirchenraumes wurden zahlreiche Künstler beauftragt, der Kreuzweg wurde von Franz Deed in einer speziellen Glasklebtechnik ausgeführt wurde. Diese bildnerisch gestalteten Fenster wurden in die linke Längswand unterhalb der Betonglasfenster von Max Hellmann eingelassen, wobei diese Seitenwand zickzackförmig hinter den vorgestellten Säulen vor- und zurückschwingt und so „Kreuzwegsnischen“ von jeweils vier Stationen entstehen (Abb. 175). Über jedem Kreuzwegfenster findet sich die Nummerierung in lateinischen Zahlen, unter den Fenstern ist ein hölzernes Kreuz angebracht.

Die erste Station befindet sich im Eingangsbereich, die letzte Station nahe dem Altarraum.

Das durchscheinende Licht gibt der auf wenige Farben (Blau, Weißtöne, Rottöne und Schwarz als zeichnerisches Element) reduzierten Palette große Intensität und Strahlkraft. Die Darstellungen bringen fokussierte Ausschnitte der Passionsgeschichte. Meistens beschränkt sich Franz Deed auf die expressive Gestik der Hände und ausgewählte Requisiten des Geschehens, wie den Kreuzesbalken und Würfel (Abb. 168). Bei vier Stationen wird das Antlitz des Leidenden zum Bildsujet, einmal en face (I. Station) mit Dornenkrone und rotem Umhang als „Ecce homo“ Darstellung, zweimal im Profil (IV. Station, Begegnung mit der Mutter und XII. Tod Jesu), einmal wird das Gesicht Jesu en face als Abdruck auf dem Tuch der Veronika dargestellt.

Nur auf einem Fenster erscheint eine weitere Person auf den Glasfenstern – die Mutter Jesu, Maria im Profil bei der IV. Station.

Die Umrisszeichnung ist in kräftigen schwarzen Linien gehalten, die Farbigkeit der Darstellungen wird zu den letzten Stationsbildern hin immer düsterer, bis zum Blaugrau der Profilansicht des toten Christus (Abb. 168 – 174).

⁵¹⁸ So entwarf Karl Raimund Lorenz z. B. die Kirche „Zur schmerzhaften Muttergottes“ in Wien XVI. Neulerchenfeld, die Kirche „Zur Heiligen Familie“ in Graz-Andritz. URL:http://www.pfarre-am-schuettel.at/zur_geschichte_1.htm (16. 8.2012)

Franz Deed arbeitet hier mit gemäßigt expressiven Mitteln, scharfen Absetzungen, übersteigerten Gesten, kantigen Umrissen und klaren Farben. Das durchscheinende Licht verändert die visuelle Wirkung der Darstellung, intensiv bleibt sie immer.

4.2. Marienkirche Berndorf, NÖ - Monumentalität und Kreuzwegsdarstellung

Die Pfarrkirche zu Mariä Himmelfahrt in Berndorf⁵¹⁹ wurde als neugotischer, vierjochiger Steinbau mit Spitzbogenfenstern, Strebepfeilern und einem polygonalen Chorschluss nach den Plänen von Viktor Rumpelmayer und Baumeister Josef Kubelka 1881 – 83 errichtet. Der Kirchenbau wurde – wie vieles in Berndorf – durch eine Stiftung der Familie Krupp maßgeblich unterstützt. Ab 1917 wurde die Kirche, die ab 1885 als Pfarrkirche diente, Filialkirche der Margaretenkirche in Berndorf. Das einschiffige neogotische Langhaus trägt einen offenen verschalten Dachstuhl mit Gurtbögen. 1944 wurde die Kirche schwer in Mitleidenschaft gezogen, die ursprüngliche Ausstattung durch ein Hochwasser 1944 und Kriegsschäden zerstört. 1966/67 wurde eine Generalsanierung der Kirche vorgenommen und dabei der Innenraum durch Franz Drapela völlig neu gestaltet. Den Auftrag zu dieser weit reichenden Neugestaltung erteilte der damalige Pfarrer Franz Rapolter.⁵²⁰

Es entstanden im Zuge dieser Umgestaltung durch Franz Drapela die zwei monumentalen „Kreuzwegsbänder“ an den Seitenwänden, figürlich gestaltete Bleiglasfenster, der Tabernakel und ein Volksaltar aus Sandstein, die Bilder des Flügelaltares mit Darstellungen aus dem Leben Jesu und an den rückwärtigen Kirchenwänden noch ein Mahnmal des sterbenden Soldaten und eine Abbildung des Hl. Antonius. Der Innenraum der Berndorfer Kirche kann somit als bemerkenswertes „Gesamtkunstwerk“ eines einzigen Künstlers bezeichnet werden. Die Kreuzwegsdarstellung misst in ihrer Gesamtheit 35 m bei 2,80 m Höhe, sie reicht bis zur Unterkante der Spitzbogenfenster und stellt damit das dominante Gestaltungselement des Langschiffes dar.

Monumentale Kreuzwegsdarstellungen in Kirchenräumen gab es in der Erzdiözese Wien auch schon vorher: Vor allem der Führich-Kreuzweg in St. Nepomuk (Wien II. Bez.) ist hier zu nennen, auch in der von Rudolf Schwarz geplanten Kirche im V. Bezirk (St. Florian) gibt es ein monumentales Kreuzwegsrelief an der linken Langhauswand. Der

⁵¹⁹ Adresse: Marienkirche, Kislingerplatz, 2560 Berndorf, polit. Bez. Baden NÖ

⁵²⁰ URL: <http://whs2berndorf.ac.at/pages/marienkirche/> (1.2.2010)

Kreuzweg in Berndorf ist nicht nur durch seine Maße beeindruckend: Drapela verzichtete auf Farbigkeit, er wählte für die überlebensgroße Figurenfolge die Technik der Grisaille-Malerei, der Künstler malte mit Anilinfarben, die mit weißer Dispersion vermischt wurden, die fertigen Malereien wurden schließlich wasserfest fixiert.

Die Stationen sind ineinander verschränkt (Abb. 177 – 187), neben den bekannten Protagonisten aus der Passionsgeschichte gibt es weiteres Personal, das den Leidensweg mitgeht. Das „Volk“ trägt Palmenzweige in den Händen und ist modern gekleidet, diese Art der Darstellung soll das historische Geschehen mit der Gegenwart in Verbindung bringen. Mit den Kreuzwegsdarstellungen bilden die Szenen (Geburt, Kreuzigung, Auferstehung), die auf dem Flügelaltar zu sehen sind, eine inhaltliche Einheit, im geschlossenen Zustand zeigt der Altar eine Ecce homo Darstellung.⁵²¹

Formal steht Drapela dem Stil des Albert Paris Gütersloh und dem Phantastischen Realismus nahe, inhaltlich hat sich der als Maler und Bildhauer bei den Bundestheatern beschäftigte Künstler immer wieder mit religiösen und philosophischen Fragestellungen befasst. Die Innenausstattung der Marienkirche von Berndorf stellt sicher einen Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens dar.

4.3. Kreuzweg in Möllersdorf, NÖ, Lydia Roppolt - Reduzierte Figuration

Der Kreuzweg der Pfarrkirche in Möllersdorf⁵²² entstand 1972, Erzbischofskoadjutor Franz Jachym beauftragte Lydia Roppolt mit der Gestaltung. Diese Künstlerin hatte schon vorher die Innenausstattung der ab 1967 von Carl Auböck entworfenen Kirche entworfen. Die Stationen des Kreuzwegs wurden als einzelne Platten mit flachem Relief in Eisenguss ausgeführt, die ursprünglich silbrige Oberfläche wurde gestrichen und erscheint durch diesen Rostschutzanstrich heute fast schwarz. Die Materialwahl knüpfte an die Industriegeschichte des Ortes an: Es gab hier eisenverarbeitende Betriebe.

Die Darstellungen wurden vor der Anbringung in der Kirche öffentlich ausgestellt und von der Bevölkerung sehr kritisch beurteilt.⁵²³ Bei der Einweihung durch Erzbischofskoadjutor Dr. Jachym kam es zu weiteren Protesten, so dass der Bischof, der sich zunächst in einer Ansprache bemühte, Verständnis für die Kreuzwegsdarstellungen zu wecken, die Feier vorzeitig verließ.

⁵²¹ URL:http://www.pfarre-st-hemma-wien.at/archiv/Aktuell_Herbst_2009.pdf, (3.8.2012)

⁵²² Pfarrkirche Maria Namen, Franz Broschek-Platz 11, 2514 Möllersdorf, polit. Bez. Baden NÖ

⁵²³ vgl. Scheuch 1997, S. 56.

Heute sind die Kreuzwegsdarstellungen als durchlaufendes Band auf der rechten Seitenwand des Kirchenraumes angebracht (Abb. 188). Lydia Roppolt gestaltete auf Wunsch Dr. Jachyms 15 Stationen, die letzte Tafel zeigt die Auferstehung.

Die Stationen sind durchnummeriert, das Geschehen wird in sehr reduzierter Form dargestellt. Die erste Tafel mit der Verurteilung Jesu zeigt eine in sich gekehrte, in Halbfigur dargestellte Gestalt mit gekreuzten Armen und geschlossenen Augen, noch sparsamer in den Ausdrucksmitteln sind die zweite und dritte Reliefplatte: Zwei vertikale bzw. horizontale Linien deuten die Kreuzform an (Abb. 189).

Die vierte Station „Jesus begegnet seiner Mutter“ (Abb. 190) zeigt die horizontale Linie, die das Kreuz symbolisiert, im oberen Bilddrittel, darunter sind das Gesicht Jesu en face und das Profil seiner Mutter, die ihren Sohn umarmt, zu erkennen. Roppolt beschränkt sich auch in den übrigen Darstellungen auf wesentliche Versatzstücke, die für das Geschehen stehen: Das Hemd symbolisiert die zehnte Station „Jesus wird seiner Kleider beraubt“, die ausgestreckten Finger der Hand und der Nagel illustrieren drastisch die elfte Station „Jesus wird an das Kreuz geschlagen“ (Abb. 192).

Die vierzehnte Station „Jesus wird ins Grab gelegt“ ist ebenfalls äußerst sparsam in den Darstellungsmitteln: Eingepasst in die waagrechten Linien des ausgehobenen Grabes, ist der Umriss des Kopfes und eines angedeuteten Körpers zu erkennen. Die Tafel der letzten Station, die Auferstehung, zeigt das Rechteck des leeren Grabes im unteren Bilddrittel und darüber das Antlitz des Christus (Abb. 193).

Roppolt verwendet die stilistischen Mittel, die auch ihr malerisches Werk prägen: starke Umrisslinien, Verzicht auf Details und die einfache graphische Darstellung, die aus der Auseinandersetzung mit dem Expressionismus und der „primitiven“ Kunst der Volkskultur erwachsen sind.

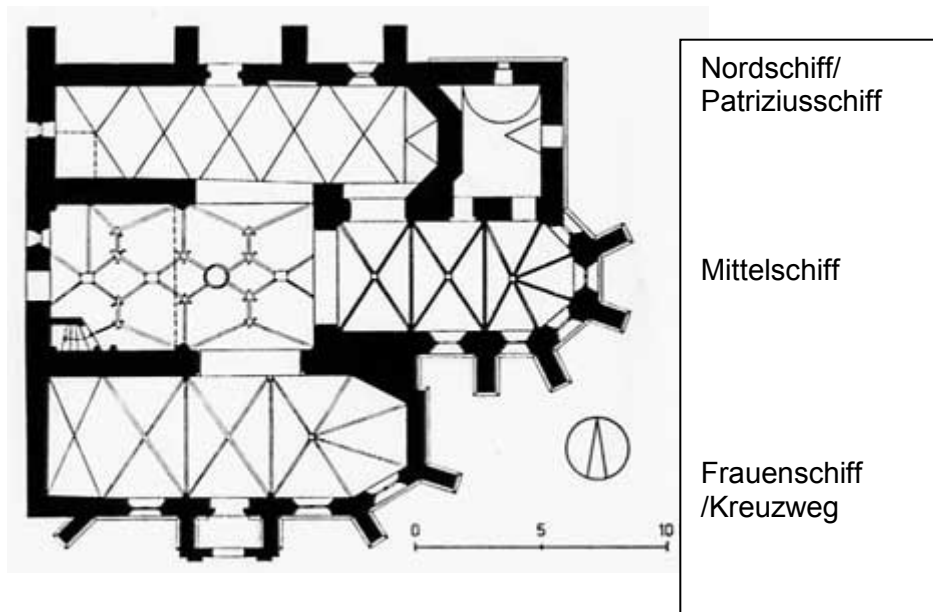
Die nachträgliche Oberflächenbehandlung, die die starke Nachdunkelung bewirkte, veränderte das Erscheinungsbild massiv und lässt heute die ursprüngliche Intention der Künstlerin nur mehr erahnen, die expressive Wirkung des Werkes blieb aber doch erhalten.

4.4. Kreuzweg von Prigglitz, NÖ, Johannes Seidl – Kreuzvariationen in Keramik

Die Pfarrkirche in Prigglitz⁵²⁴ hat eine sehr bewegte Baugeschichte, die sich in den einzelnen Raumkompartimenten gut ablesen lässt.

In seinen ältesten Bauteilen datiert der Bau in das 13. Jahrhundert, er wurde in Folge mehrmals erweitert. Das Mittelschiff mit dem gotischen Netzrippengewölbe wurde an die romanische Kapelle im 14. Jahrhundert angebaut, das Südschiff (Frauenschiff) kam im 15. Jahrhundert dazu und war ursprünglich kürzer als das Mittelschiff, das letzte Joch wurde erst im Barock angebaut. Ebenfalls aus dem 18. Jahrhundert stammt das Nordschiff.⁵²⁵

Die Kreuzwegstationen von Johannes Seidl, einem Keramikünstler, der in Prigglitz sein Atelier hat, wurden für das Frauenschiff angefertigt.



Die Keramiktafeln beziehen sich auf den Raum und nehmen Bezug auf die spätgotischen Fresken der Nordseite des Frauenschiffes. Seidl variiert in den Tafeln die Kreuzform, die er in kubische Formen auflöst. Die Farbigkeit der Keramiktafeln changiert in verschiedenen Rot-Brauntönen, einzelne Formen werden durch die dunklere Glasur hinterlegt und so hervorgehoben.

Die erste Station (Abb. 195) „Jesus vor Pilatus“ zeigt Jesus als senkrechte Gerade. Diese ist im unteren Drittel von einer großen Anzahl von kleinen schwarzen Kreuzen

⁵²⁴ Adresse: 2640 Prigglitz 1, polit. Bez. Baden NÖ

⁵²⁵ URL: <http://home.eduhi.at/user/pfarre-prigglitz/> (26.1.2013)

umgeben, die die Aufwärtsbewegung des Christus nicht aufhalten können, die Kreuze stehen für die Menschenmenge, die den Tod Jesu forderte. Die mittlere Vertikale endet in einer mehrdeutigen Form, die einerseits als dreiteilige Krone und somit als Symbol der Dreifaltigkeit, andererseits als Kreuzform gedeutet werden kann.

Die Tafel der zweiten Station (Abb. 196) „Jesus nimmt das Kreuz“ ist eine Weiterführung der ersten Darstellung: Die dreiteilige Krone wird zur Kreuzform erweitert, die schwer auf der senkrechten Figuration der Christusfigur lastet, das Format der Tafel, ein vertikales Rechteck, erscheint im Vergleich zur Tafel der ersten Station gedrückter. Auch die Farbgebung erscheint im Kontrast zu den hellen Brauntönen der ersten Tafel in einem relativ dunklen Rotbraun.

Die Tafel der dritten Station „Jesus fällt zum ersten Mal“ (Abb. 197) ist im Unterschied zu den vorangegangenen Darstellungen im Querformat gehalten. Das Kreuz wird zur bestimmenden Form, die Vertikale der Christusfigur dadurch niedergedrückt.

Die vierte Station (Abb. 198), die die Begegnung Jesu mit seiner Mutter Maria darstellt, erweitert das im Quadrat angeordnete Kreuz um eine in ein Rechteck eingepasste Halbkreisform, die als Mariensymbol oder als Opferschale gedeutet werden kann. Die geschwungene Form bildet die Verbindung zwischen dem vertikalen und waagrechten Schenkel der Kreuzesform.

Die 5. und 6. Station stellt Seidl unter das Thema: „Jesus fordert das Volk Gottes zur Nachfolge heraus“ (Abb. 199) und weicht so von der konventionellen Stationenfolge, die die Begegnung mit Veronika und die Hilfeleistung durch Simon von Cyrene vorsieht, ab. Die zentrale Kreuzform ist in der unteren Hälfte von kleinen senkrechten Formen umgeben, diese symbolisieren die Menschheit. Im Unterschied zur ersten Tafel, wo die Menschen in Opposition zur zentralen Vertikale stehen, umringen die Personen das Kreuz und nehmen es so in ihrer Mitte auf. Seidl meint dazu: „Unter dem Erlösungszeichen formt es sich zum Halbkreis, wird zur Schale. Ihm gilt ja die Erlösung. Das Kreuz reicht bis in die Wurzeln der Menschheit.“⁵²⁶

Die siebente Station, der zweite Zusammenbruch, ist im Querformat gehalten und stellt eine formale Weiterführung der dritten Tafel dar (Abb. 200). Die Darstellung ist aber noch gedrückter und in die Vertikale gedrängt, die Qual des Ereignisses wird dadurch augenscheinlich.

Die nächste Station zeigt die Begegnung Jesu mit den weinenden Frauen, die Kreuzform ist aus der Mitte nach rechts verschoben, die Frauen werden durch die halbkreisförmigen

⁵²⁶URL: <http://home.eduhi.at/user/pfarre-priggitz/> (20. 8. 2012)

Formen im unteren Bildviertel links symbolisiert. Johannes Seidl deutet diese als entleerte Schalen, die nach unten offen sind.⁵²⁷

Die folgenden drei Stationen der Passionsgeschichte werden durch das bestehende Fresko von 1592 dargestellt (Abb. 202), der Künstler verzichtet hier auf eine eigene Interpretation. Das in den Halbkreis des Gewölbeansatzes hineinkomponierte Fresko zeigt im unteren Feld eine Ecce homo-Darstellung und die Szenen der Entkleidung Jesu und die Kreuzigung in den oberen Feldern, im Hintergrund ist ein Dorf zu erkennen, in dem Priggwitz vermutet werden kann.

Als zwölfte Station thematisiert Seidl die „Revolution des Kreuzes“. Die zentrale Kreuzesform wird von einer Kreisform hinterfangen, in Bezug auf zwei Bibelstellen (Joh 3,19 und Jes 25,7f.) wird das Schandmal zum Siegeszeichen, das alles erneuert, umgedeutet. Die Tafel ist im Unterschied zu den umgebenden Keramiken in einem satten Rotbraun gehalten.

Die dreizehnte Station trägt den Titel „Maria empfängt die Erlösung“, das Mariensymbol der vierten Station, die geöffnete Schale, wird hier wieder aufgegriffen. Die nach oben offene Halbkreisform dominiert die obere Bildhälfte, sie wird durch die Horizontale des Christussymbols abgeschlossen. Beide Figurationen ergeben eine Variation der Kreuzform, wobei der rechte Schenkel der Halbkreisform auch als Vertikale des Kreuzes gesehen werden kann. Der Künstler deutet die Gestaltung als das Füllen der Schale: „Es [das Christussymbol] durchdringt das Mariensymbol, ist Inhalt der Schale und Träger zugleich.“⁵²⁸

Die vierzehnte Station „Christi Tod als Neuschöpfung“ (Abb. 205) stellt eine originelle Kombination des historischen Bestandes mit der neugeschaffenen Keramiktafel dar. Die Darstellung wurde in einer rechteckigen Mauernische angebracht, die Vertikale des Christussymbols bildet den Mittelpunkt, in der unteren Bildhälfte steigt eine geschwungene Linie zu diesem Symbol auf, Seidl deutet sie als Bewegung, die von Christus ausgeht und ins Unendliche fortschreitet.⁵²⁹

Der Kreuzweg in Priggwitz, der im Auftrag und in Zusammenarbeit mit dem damaligen Pfarrer entstanden ist, deutet einerseits die traditionellen Kreuzwegstationen in origineller Weise und setzt andererseits den historischen Bestand der spätgotischen Fresken (die größtenteils in der protestantischen Ära dieser Kirche entstanden sind) in ein spannungsgeladenes Verhältnis mit den zeitgenössischen Darstellungen der

⁵²⁷ vgl. URL:<http://home.eduhi.at/user/pfarre-priggwitz/> (20. 8. 2012)

⁵²⁸ URL:<http://home.eduhi.at/user/pfarre-priggwitz/> (20. 8. 2012)

⁵²⁹ vgl. URL:<http://home.eduhi.at/user/pfarre-priggwitz/> (20. 8. 2012)

Passionsgeschichte. Bemerkenswert sind die äußerst reduzierten Darstellungsmittel der neu gestalteten Tafeln, die ein konkretes Geschehen mit einigen Grundformen – Kreuz, Vertikale, Rechtecks- und Halbkreisformationen eindrucksvoll zum Ausdruck bringen. Diese Gestaltung wurde durch die Einzelinitiative und die Finanzierung durch den zuständigen Pfarrer ermöglicht und ist in ihrer Art in der Erzdiözese einmalig.

4.5. Kreuzweg der St. Nikolaus, Wien XXIII. Anton Lehmden – „Naiver“ Realismus

Inzersdorf ist zwar eine der ältesten Pfarren im Raum Wien, aber die Pfarrkirche⁵³⁰ ist im Lauf der Geschichte mehrmals umgestaltet und schließlich nach einem Brand 1817 neu errichtet worden. Die Kirche wurde in den Jahren 1818 bis 1820 als klassizistischer Zentralbau mit Kuppel und einem Kirchturm im Auftrag des Grundbesitzers, dem Herzog von Corigliano, erbaut. Der Bauherr orientierte sich an den Formen des oberitalienischen Klassizismus. Zentralbauten waren im Raum Wien zu dieser Zeit nach der Blütezeit des Barocks schon unüblich, die Inzersdorfer Kirche stellt in ihrer Formensprache in der Erzdiözese ein Unikum dar.

An diesen Bau wurde um 1845 eine Sakristei angebaut, außerdem ließ der damalige Grundherr Alois Miesbach einen Chor und einen Säulenportikus mit jonischen Säulen errichten. Eine letzte Erweiterung erfuhr die Kirche 1860 als Heinrich von Drasche-Wartinberg an der Ostseite eine Grabkapelle für seine Familie errichten ließ, diese Kapelle wird seit 1978 als Marienkapelle verwendet. Im Zweiten Weltkrieg wurde die Pfarrkirche schwer in Mitleidenschaft gezogen, die Renovierungsarbeiten dauerten von 1955 bis 1960, im Zuge einer weiteren Renovierung 1980/81 wurde der Altarraum im Sinne der Liturgiereform neu geordnet und auch neue Fenster angebracht, mit der Gestaltung dieser Kirchenfenster wurde mit Prof. Anton Lehmden ein Vertreter der „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ beauftragt.

Eine Gruppe von Pfarrangehörigen besuchte 1998 den Künstler und eine Ausstellung seiner Werke in seinem Heimatort Deutschkreutz (Burgenland). Nach der Besichtigung der Deutschkreutzer Pfarrkirche und dem von Lehmden gestalteten Kreuzweg beschlossen die Pfarrmitglieder, initiativ zu werden und einen Kreuzweg für die Inzersdorfer Kirche in Auftrag zu geben. Durch das rege Engagement der Pfarre konnten die finanziellen Mittel für das Projekt aufgebracht und der Kreuzweg schließlich im Jahr 2000 durch Kardinal Franz König geweiht werden.

⁵³⁰ Adresse: Pfarre Inzersdorf, Draschestraße 105, 1230 Wien

Lehmden gestaltete fünfzehn Kreuzwegstationen, die letzte Station, „Jesus überwindet den Tod“, bringt die Auferstehung als Ziel der Passionsgeschichte zur Darstellung. Die Tafeln sind in rechteckigem Format gehalten, das Personal der Szenen beschränkt sich auf die Hauptakteure.

Die erste Station, die Verurteilung, zeigt eine „Ecce homo“ Darstellung (Abb. 206), Christus im roten Umhang mit der Dornenkrone hält ein überlanges Schilfrohr, das samt dem Wurzelstock ausgerissen wurde, als Zepter in den Händen. Auch bei der Kreuzigungsdarstellung (Abb. 215) wird das Wurzelmotiv aufgegriffen. Das Kreuz verästelt sich als kahler Baumstamm in die Erde hinein, aus der neues Leben sprießen kann. Auffällig ist die Gestaltung des Hintergrundes: quer verlaufende Lasuren, die in ihrer Farbigkeit, die sich steigernde Dramatik der Kreuzwegstationen unterstreichen. So wird in der vierten Bildtafel das obere Bilddrittel zu einem bedrückend wirkenden schwarz-gelb-blau gehaltenen Himmelsband, unter dem Christus seiner durch einen Umhang verhüllten Mutter begegnet; am unteren Bildrand bildet ein horizontal verlaufender dunkler Lasurstreifen den Kontrapunkt der Bildkomposition. Die zentralen Figuren sind relativ klein gehalten, aber durch ihre Farbigkeit hervorgehoben. Das Geschehen spielt sich auf einer räumlich flach gehaltenen Bühne im Vordergrund ab, der Hintergrund ist farblich und in der Motivwahl äußerst zurückhaltend, meistens werden nur einzelne entlaubte Pflanzenformationen sichtbar. Bei der zweiten Station (Abb. 198) ist eine Mauer mit einem Stadttor zu erkennen. Bei der siebenten Station „Jesus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz“ (Abb. 203) lastet das Kreuz schwer auf dem unter ihm liegenden Körper, der Künstler wählte hier eine andere Perspektive: Statt der in den anderen Darstellungen üblichen Frontal- bzw. Seitenansicht kippt hier die Darstellung. Neben dem Gestrauchelten öffnet sich ein rechteckiges Loch im Boden. Auffällig ist auch, dass der Soldat auf den Tafeln mit der Entkleidungsszene und der Kreuzigung (Abb. 213 und 214) einen modernen Helm trägt, Lehmden reflektiert hier seine eigenen Kriegserfahrungen.

Die Lasuren verfinstern sich in den folgenden Stationen und steigern ihre Farbgebung in den Szenen des Todes Jesu und der Beweinung zu dramatischer Expressivität. Die Kreuzesszene (Abb. 206) bringt die Drastik des Geschehens auch durch die im Wind wehende Tafel und die verfinsterte Sonne im Hintergrund zum Ausdruck, der Künstler hält sich in der Darstellung der kosmologischen Vorgänge an die Schilderung der Perikope aus dem Matthäusevangelium (Mt 27,45 ff.). In dieser Tafel kommt aber auch

die Hoffnung auf Leben zum Ausdruck: Der Kreuzesstamm wurzelt in einem grünen Streifen Erde.

Die Tafel der Beweinung (Abb. 216) zeigt einen rot-schwarz-blau-violetten Himmel, der in seiner Farbwahl an das Werk Edvard Munchs erinnert. Maria sitzt mit dem Leichnam im Schoß, ein schwarzer Umhang umrahmt in doppelter Ausführung die Figurengruppe, gibt ihr gleichzeitig Halt und schließt sie ein.

Zurückhaltender ist die Farbigkeit in der Darstellung der Grablegung, der einzigen Komposition, die drei Personen zeigt. Jesus wird von zwei Personen in die Grabhöhle, die als dunkles Tor erscheint, getragen, die ganze Komposition wirkt still und in ihrer Symmetrie ruhig.

Die Tafel der Auferstehung zeigt einen nur schemenhaft erscheinenden schwebenden Christus, der seine Wundmale präsentiert und in den Lasuren des Hintergrundes fast aufgeht. Die zarte Farbigkeit steht in scharfem Kontrast zu den dunklen Tafeln der Passion.

Anton Lehmden bedient sich seiner aus dem phantastischen Realismus kommenden Stilmittel, scheinbar idyllische Darstellungen werden mit malerischen Mitteln unterlaufen und zu oft hintergründigen Betrachtungen ernster Themen: Tod, Vernichtung und Auslöschung sind immer wiederkehrende Motive in seinem Werk, die ihren Ursprung in der Biographie des Künstlers haben. Lehmden arbeitete nach dem Auftrag in Inzersdorf an der Innengestaltung der Kirche in Deutschkreutz weiter und machte diese zu einem „Schmuckkästchen“.⁵³¹

4.6. Kreuzweg der Donaacitykirche Wien XXII., Heinz Tesar – Graphische Reduktion

Die Baugeschichte der Donaacitykirche „Christus, Hoffnung der Welt“⁵³² ist bemerkenswert. Die Initiative zu diesem Kirchenbau entsprang weniger dem Betreiben der Erzdiözese, sondern ging eher auf ein Projekt der Stadt Wien zurück, die in dem in den 1990er Jahren neu errichteten Stadtviertel Donau-City ein belebendes kulturell-religiöses Zentrum schaffen wollte und der Erzdiözese ein Grundstück für einen Kirchenbau überlassen hatte. Die Kirche wird als Rektoratskirche ohne eigenes Pfarrgebiet geführt, örtlich gehört sie zur Pfarre Kaisermühlen.

Der Entwurf von Heinz Tesar konnte sich in der Schlussrunde des geladenen Wettbewerb, an dem insgesamt sechs Architekten teilnahmen, gegen die Projekte von

⁵³¹ Lehmden 2002

⁵³² Adresse: Kirche „Christus, Hoffnung der Welt“, Donau-City-Straße 2, 1220 Wien

Klaus Kada und der Architektengemeinschaft Henke & Schreieck durchsetzen. Tesar versuchte hier, in ein schwieriges Umfeld einen komplexen autonomen Baukörper zu setzen, der auf das herkömmliche Erkennungszeichen „Kirchturm“ verzichtet, das in der Nachbarschaft der hohen Bauten der UNO-City ohnehin eher lächerlich gewirkt hätte. Der Kubus des Kirchengebäudes wird durch raffinierte Einschnitte zu einem nur von oben zu erkennenden Kreuzquader. Eine zentrale Fensteröffnung im Flachdach ist in der Form einer geschwungenen „Wunde“ gestaltet und unterstreicht die Kreuzessymbolik. In die Fassade aus dunkel gebräunten Chromstahlplatten sind kleine kreisförmige Fenster eingelassen, durch die das Licht in den mit Birkenholz verkleideten Kirchenraum dringt. Ein in die Stahlplatten eingelassenes Kreuz kennzeichnet die Kirche als Sakralraum. Der Innenraum ist durch das verwendete Holz (Birke und Ahorn) und das im Tageslauf wechselnde Licht geprägt. Die Gegensätze der verwendeten Materialien – das kühle, fast abwehrend wirkende Metall der Fassade und der warme helle Farbton des Holzes im Innenraum bestimmen die Wirkung dieses Baues. Die einspringenden Ecken des Baukörpers sind als Fensteröffnungen gestaltet, die im Halbkreis angeordneten Bankreihen gruppieren sich um die liturgischen Orte, Altar und Ambo sind so wie auch das im seitlichen Bereich angeordnete Taufbecken aus dunklem Syenit.

Der Raum kommt fast ohne Bilder aus, als Bildwerke können nur ein in das Holz eingelassenes Metallkreuz an der Stirnseite, eine Marienstatue⁵³³ als Andachtsbild und die Tafeln der Kreuzwegstationen angeführt werden (Abb. 220).

Die 14 Tafeln der Kreuzwegstationen wurden nach Zeichnungen von Heinz Tesar im Siebdruckverfahren angefertigt.⁵³⁴

Heinz Tesar betätigte sich schon immer neben seiner beruflichen Laufbahn als bildender Künstler⁵³⁵ und Literat. Für ihn, der sich in einem Interview⁵³⁶ als religiösen Menschen bezeichnete, stellte die Arbeit an den Kreuzwegstationen die Erfüllung eines langgehegten Wunsches dar:

„In Wien war man dafür offen, und so ist [...] mir das auch gelungen. Ich habe lange mit dem Thema experimentiert, ich bin auch nach Jerusalem gefahren, um

⁵³³ Die Madonna der Donau-City Kirche ist eine Kopie der Marienstatue von Gnadendorf bei Hollabrunn. URL:<http://de.wikipedia.org/wiki/Donaucity-Kirche> (1.1.2013)

⁵³⁴ vgl. Zschokke 2007

⁵³⁵ Anlässlich einer Ausstellung der Zeichnungen Tesars erschien ein Buch von Matthias Boeckl, Heinz Tesar. Zeichnungen/ Drawings, Fellach 2003.

⁵³⁶ Heinz Tesar im Gespräch mit Bettina Schlorhauser: „Architektur ist erstarrte Geste.“ Interview veröffentlicht in: Heinz Tesar – Notat Objekt Text, limitierte Sonderausgabe der „Heimatblätter – Schwazer Kulturzeitschrift“, Museums- und Heimatschutzverein Schwaz (Hg.), Schwaz 2006. URL:http://www.architekturtheorie.eu/archive/download/381/Interview_Tesar.pdf (1.1.2013)

mir alles anzusehen. ...Auch meine damalige Lebenssituation spielte bei dieser intensiven Auseinandersetzung eine Rolle.“⁵³⁷

Die Tafeln der Kreuzwegstationen sind an der linken Seitenwand als durchlaufendes Band angebracht. Die ersten drei Stationen zeigen Kreuzesvariationen, die erste Tafel kontrastiert die zentrale Kreuzform mit einer Rechteckform, die als Buch oder auch als Mauer gedeutet werden kann. In der zweiten Tafel neigt sich das Kreuz nach rechts oben, die Gestalt des Christus wird durch eine stilisierte geschwungene Linie angedeutet. Diese Linie ist im Vergleich zur Strichführung der Kreuzesbalken weniger kräftig ausgeführt, durch die blassgraue Lasur wirkt die schemenhaft angedeutete Christusgestalt zerbrechlich und schattenhaft. Diese schemenhaften Gestalten entwickeln sich im künstlerischen Schaffen Tesars gleichzeitig mit der Arbeit im Atelier Holzbauer in den 1970er Jahren. Matthias Boeckl bezeichnet diese Figurationen, die in den Zeichnungen zu finden sind, als „*Körper im Urzustand*“, als „*Embryonen*“, und die Formen, die vor allem im plastischem Werk auftauchen, als „*Homotypen*“.⁵³⁸ Diese Formfindungen gingen nach der Interpretation Boeckls dabei aber immer vom konstruktiven Aspekt der Figur aus: „Für Tesar standen bei seinen „Homotypen“, also Objekten des Typus Mensch oder seiner Körperteile, zunächst noch architektonische Aspekte im Vordergrund.“⁵³⁹ Diese architektonische Referenz ist in den Figurationen der Kreuzwegsdarstellungen kaum mehr vorhanden, die freie Gestaltung zwischen geschwungener Linie und Vertikalität hat hier die Tektonik abgelöst.

Die dritte Station „Jesus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz“ stellt die Kreuzform auf den Kopf, der Längsbalken führt in einer Abwärtsbewegung der Schräge nach rechts unten und ist damit in entgegengesetzter Richtung zur zweiten Tafel in einer eigentümlichen Rhythmisierung zu sehen, unter der Kreuzesformation ist die in leichter Strichführung angedeutete Christusfigur zu erkennen.

Bei der Tafel der vierten Station „Jesus begegnet seiner Mutter“ (Abb. 222) wird die vertikale und horizontale Ausrichtung der vorangegangenen Darstellungen verlassen, eine spiralförmige Bewegung zweier ineinander verschlungener Kreisformationen stellt intensive Kommunikation dar, die verschlungenen Linien werden von einer Kreuzform durchschnitten. Spiralartige Gebilde kommen im Oeuvre von Heinz Tesar auch als architektonische Formen vor, sie dienen als mehrdeutige Grundform, die für viele Bereiche eingesetzt wird. So meint Matthias Boeckl: „Einmal dient sie als Metapher der

⁵³⁷ Tesar 2006, S. 11.

⁵³⁸ Boeckl 2003, S. 9.

⁵³⁹ Boeckl 2003, S. 9.

Energiekonzentration im Projekt eines Naturkundemuseums in Berlin, ein andermal, beim Bilderzyklus [...] als Kürzel für die vierte Kreuzwegsstation.“⁵⁴⁰

Die fünfte Tafel „Simon von Cyrene hilft Jesus das Kreuz tragen“ zeigt die Kreuzform in der Waagrechten, sie wird von einer geschwungenen Linie umgeben und in ihr fast vollständig eingeschlossen. Das Schweiß Tuch der Veronika steht für das Geschehen der sechsten Station, auf diesem ist in einem Liniengewirr das Antlitz Christi stilisiert (Abb. 223) zu erkennen. Die Vertikalität der Kreuzesform bestimmt die Darstellung der 10. und 11. Station. Auf der 10. Tafel ist der Schriftzug „INRI“ an der Basis des Kreuzes zu erkennen, Tesar variiert damit die übliche Darstellung der Anklageschrift, die sonst über dem Haupt des Gekreuzigten zu sehen ist (Abb. 224).

Die Kreuzabnahme wird durch die geschwungene Lasur eines stilisierten Tuches auf der 14. Tafel dargestellt. Die Darstellung der Grablegung zeigt als einzige Tafel Landschaftsformationen. Auf dem rechten Hügel sind im Hintergrund die drei Kreuze von Golgatha zu erkennen, dieser wird von einer aufsteigenden Linie durchkreuzt und kann daher als Andeutung der Auferstehung gedeutet werden.

Die in roter Farbe hingekritzeltten Kommentare in englischer Sprache, die auf einigen Darstellungen zu sehen sind, wurden von einem Unbekannten in einem Vandalenakt angebracht und als „Anregung zur Reflexion“ bewusst stehen gelassen, ein neben dem Kreuzweg angebrachter Text erklärt und deutet die Protestaktion.

Heinz Tesar selbst hat die Tafeln durchnummeriert und auf der 6. und 10. Tafel auch Schriftzeichen hinzugefügt.

Der Kreuzweg der Donaacity-Kirche fügt sich mit seiner zurückhaltenden Graphik in die Schlichtheit des Raumes und stellt in eindrücklicher, moderner Linienführung das Geschehen vor Augen. Der aus der evangelischen Tradition kommende Künstler setzt sich hier in eigenständiger Form mit der katholischen Bilderwelt auseinander.

4.7. Kreuzweg der Kirche Cyrill und Method, Wien XXI.– Partizipation als Programm

Die Pfarrkirche Cyrill und Method⁵⁴¹ am Theumermarkt in Stammersdorf ist einer der jüngsten Kirchenbauten in Wien. Sie wurde im Zug eines Stadterweiterungsprogrammes entlang der Brünnerstrasse in den 1990er Jahren projektiert. Der Architekt Otto

⁵⁴⁰ Boeckl 2003, S. 10.

⁵⁴¹ Adresse: Pfarre Cyrill und Method, Theumermarkt 2, 1210 Wien

Häuselmayer erhielt 1993 den Auftrag, Pfarrkirche und Pfarrzentrum zu bauen. Die Kirche wurde 1995 fertiggestellt und geweiht.

Das einschiffige Gebäude auf rechteckigem Grundriss besitzt ein eindrucksvolles Tonnendach und einen freistehenden Glockenturm. Das vorkragende Dach überdeckt auch den Vorplatz der Hauptportalseite hin zum Theumermarktplatz, der über eine geschwungene Freitreppe zu erreichen ist. Der Altarbereich der streng symmetrisch entworfenen Kirche befindet sich, entgegen der Tradition, im Süden, der Eingangsbereich auf der gegenüberliegenden Seite im Norden. Die selbsttragende Dachkonstruktion wirkt durch das umlaufende Fensterband leicht und schwebend. Acht Doppelsäulen tragen das Dach, im Innenraum der Kirche wurde für die Verkleidung der Säulen Buchenholz verwendet (Abb. 226).

Die Altarwand schwingt leicht konkav nach außen und ist mit Buchenholz getäfelt, die drei Felder der Verkleidung verweisen auf die Trinität. Die Kirchenbänke sind in vier Sektoren angeordnet und auf den Altar hin ausgerichtet. Im Kirchenraum gibt es nur wenige Bildwerke: Das gotische Kruzifix, das um 1415 entstanden sein dürfte und dann als Friedhofskreuz in Ruppersthal verwendet wurde, ist an der Buchenholzverkleidung der Altarkonche angebracht, rund um das Kreuz sind dunkle rechteckige Täfelchen mit dem Wort „Friede“ in verschiedenen Sprachen angebracht. Im Eingangsbereich unter dem Emporenaufgang ist eine Marienstatue zur privaten Andacht aufgestellt. Als Bilder im engeren Sinn sind die auf Glasplatten gedruckten Kreuzwegstationen zu bezeichnen, die an den Seitenwänden angebracht sind. Die mit jeweils vier Metallzwischenstücken an der Wand befestigten Glasscheiben, die als Bildträger dienen, korrespondieren in ihrer transparenten Leichtigkeit mit der Helligkeit und Transparenz des Kirchenraumes.

Die Besonderheit dieses Kreuzweges besteht weniger in seiner künstlerischen Qualität als in seiner Entstehungsgeschichte. Erst acht Jahre nach der Fertigstellung des Kirchenbaues entstand in Zusammenarbeit einer Gruppe von Kindern aus der Pfarre mit der Kunsterzieherin Veronica Schaller der Kreuzwegszyklus. Ungewöhnlich sind das Material und die Thematik, es wurden nicht die traditionellen Stationen, sondern inhaltsreiche Schlagwörter, die im Zusammenhang mit der Passionsgeschichte gedeutet werden können, als Ausgangspunkt der künstlerischen Gestaltung verwendet. So gibt es z. B. Tafeln mit „Angst“, „Liebe“, „Resignation“, „Versöhnung“, „Verteilen“, die lateinische Nummerierung der Tafeln verweist auf die jeweilige Kreuzwegsstation. Die Darstellungen sind von sehr unterschiedlicher Qualität, die Bandbreite reicht von abstrakten Farbkombinationen (Abb. 227) bis zur Kinderzeichnung (Abb. 228).

Der Kreuzweg von Cyrill und Method als Ergebnis eines partizipativen pastoralen Projektes ist aus der Mitte der Pfarrgemeinde entstanden und daher kein „Kunstwerk“ in der herkömmlichen Begrifflichkeit. Die Gemeinde wird sich mit diesen Abbildungen identifizieren können, und die Illustration der elementaren Begriffe regten eine vielfältige Reflexion an. In diesem Sinn ist dieser Kreuzweg ein Beispiel für die Anforderungen, die an Bildwerke in sakralen Räumen gestellt werden und dessen ungeachtet auch ein Exempel für die Scheu, die man vor künstlerischen Umsetzungen haben kann.

5. Beobachtungen zu den besprochenen Kreuzwegdarstellungen

Kreuzwegdarstellungen gehören nach wie vor zur Grundausrüstung der Kirchenräume, diese Gattung von Bildwerken ist gleichzeitig aber in ihrer Funktion in höchstem Maße festgelegt: Sie dient der Liturgie der Fastenzeit und soll zur Andacht und Meditation anregen. So entstehen besonders für neugebaute Kirchen noch immer Auftragswerke, die in ihrer künstlerischen Qualität höchst unterschiedlich sein können. In den besprochenen Beispielen wird deutlich, dass aber doch anspruchsvolle Werke entstehen können, die trotz der funktionalen Vorgaben die Thematik auf verschiedenste Weise variieren. Auffällig ist, dass Kreuzwegdarstellungen meist figurativ gehalten sind, das Passionsgeschehen soll bildlich vor Augen geführt werden, Annäherungen an die Abstraktion gibt es, hier werden, wie am Beispiel von Priggwitz zu sehen, Symbole und ihre kontextuelle Bedeutungsvielfalt verwendet.

Oft werden auch extreme Bildausschnitte verwendet, die Reduktion auf die Darstellung der Gesichter und Hände ist an den Beispielen der Kreuzweggestaltungen von Franz Deed und Lydia Roppolt zu beobachten. Kreuzwege erreichen manchmal auch raumfüllendes Format, wie in der Marienkirche in Berndorf. In der Erzdiözese Wien hat das Großformat bei diesem Bildtypus durchaus Tradition, auch der Kreuzweg von Josef Führich in St. Nepomuk, der als Referenzwerk in Kopie in zahlreichen Kirchen Österreichs zu finden ist, erreicht ein imposantes Format. In den 1960er Jahren ist in der von Rudolf Schwarz entworfenen Kirche St. Florian (Wien V.) ebenfalls ein überlebensgroßer Kreuzwegszyklus im Relief ausgeführt worden.

Trotz allem bleibt der Kreuzweg und seine Darstellung in den modernen meist puristischen Kirchenräumen manchmal die einzige größere Folge von Bildwerken, wie schon in einem Artikel resümierend festgestellt wurde: „Von der künstlerischen Grundausrüstung vormoderner Jahrhunderte blieben die Bilderzählungen des Kreuzwegs übrig [...]. Zumindest muss der Vorbeter die Stationen der Leidensgeschichte abschreiten.“⁵⁴²

⁵⁴² URL: http://www.pfarre-nepomuk.at/nepweb/administratives/presse/wz_kreuzweg.pdf. (1.1.2013)

KAPITEL IV: MODERNE KUNST ALS TEMPORÄRE INTERVENTION IN KIRCHENRÄUMEN DER ERZDIÖZESE

1. Zum Begriff der Installation und Intervention

Die Begriffe Installation und Intervention werden im Kunstbetrieb oft synonym verwendet, obwohl sie durchaus verschiedene Phänomene bezeichnen. So versteht man unter „Intervention“ (lat. *intervenire*, dazwischenkommen, sich einschalten) in der bildenden Kunst einen Eingriff in bestehende Zusammenhänge, wobei das Hauptaugenmerk weniger auf den zurückbleibenden Objekten als auf der geschehenen Aktion liegt. Bei der Intervention können Materialien jeder Art und auch Ephemeres wie Licht, Klang, Zeit, Bewegung eingesetzt werden.⁵⁴³

Im Unterschied dazu wird unter dem Begriff „Installation“ ein raumgreifendes, ortsgebundenes und oft auch auf den Ort bezogenes dreidimensionales Kunstwerk verstanden. Die Installation hat dabei Berührungspunkte zum Begriff des „Environments“, welcher ab den 1950er Jahren für künstlerische Arbeiten verwendet wird, die sich mit der Beziehung zwischen dem Objekt und seiner Umgebung auseinandersetzen. Die Umgebung wird dabei oft Teil des Kunstwerkes. Als Stammvater dieser Kunstrichtungen wird Marcel Duchamp mit seinen „Ready Mades“, Alltagsobjekten, die durch die Aufstellung in ungewohnter Umgebung zum „Kunstwerk“ werden, angesehen. Verschiedene Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts wie der Dadaismus, der Surrealismus und später die Fluxus-Bewegung setzten sich mit den Wechselbeziehungen von Objekten und dem sie umgebenden Raum auseinander. Heute gehören Installationen zum fixen Repertoire von bildenden Künstlern, sie verändern und verfremden Raumbezüge und bringen dadurch neue Wirklichkeiten hervor. Mit der Installation geht nach Renate Breuß ein holistischer Anspruch einher, wobei die neu gebildete Einheit mehr als die Summe ihrer Teile ist.⁵⁴⁴ Die Installation greift mit ihrer starken Orts- und Raumbezogenheit das Konzept des Gesamtkunstwerkes auf. Durch die Ein- oder Anbringung eines Gegenstandes in ein neues Umfeld wird eine veränderte Sichtweise möglich, die sowohl das Objekt als auch seine Umgebung mit einschließt. Besonders wird dies durch die Inszenierung von Alltagsgegenständen in ungewohntem Ambiente deutlich. Breuß meint dazu, dass es zu einer Überlagerung zweier

⁵⁴³ vgl. URL: [Def.de.wikipedia.org/wiki/Intervention\(Bildende_Kunst\)](http://Def.de.wikipedia.org/wiki/Intervention(Bildende_Kunst)) (1.3.2013)

⁵⁴⁴ Breuß 2002, S. 43.

unterschiedlicher Orte komme, der ursprüngliche Verwendungsort und -zweck werde auch dann assoziiert, wenn in der Installation der neu inszenierte Gegenstand seiner Funktion enthoben ist.⁵⁴⁵

In Kirchenräumen können Installationen, die per se keine autonomen, keine von Raum und Ort unabhängigen Werke sind, eine neue Raumerfahrung ermöglichen. Da Kirchenräume klar umrissene Funktionen wahrnehmen, finden hier Installationen ein besonders sensibles, aber gleichzeitig auch besonders spannendes Umfeld vor. So kann ein Dialog zwischen dem Raum und Werken der zeitgenössischen Kunst entstehen, der Emotionen und Anregungen zur Aktion und auch Reflexion oder Opposition erweckt, spannungsgeladen ist dieser fast immer. Josef Meyer zu Schlochtern unterscheidet in seiner Abhandlung über Installationen in historischen Kirchenräumen Paderborns drei verschiedene Typen der Begegnung von autonomer Gegenwartskunst und sakralen Räumen. Der erste Typus hat die Erkundung der Grundbedingungen von Ort und Raum zum Ziel, Verborgenes und Vergessenes soll sichtbar gemacht werden. Der zweite Typus sucht hingegen die Differenz zwischen der modernen Kunst und der Sakralität des Raumes spannungsreich aufzuzeigen, während der dritte Typus die Spannungen und Divergenzen zu einer visuellen Metapher zusammenschließt.⁵⁴⁶ Insofern leisten Installationen, die gezielt auf den Raum eingehen, auf der semantischen Ebene mehr als bloße Ausstellungen in Kirchenräumen, die daher auch immer wieder scharf kritisiert werden.⁵⁴⁷

Da Installationen und Interventionen in Kirchenräumen fast immer als ephemere, zeitlich klar begrenzte Aktionen stattfinden, ist die Scheu vor innovativen Experimenten oft weniger gegeben. Meistens finden diese Kunstaktionen zu bestimmten Abschnitten des Kirchenjahres statt, die 40 Tage der Fastenzeit scheinen hier besonders beliebt zu sein, vereinzelt gibt es auch Interventionen während der Adventszeit.

Ephemere Kunst gibt es in Kirchenräumen schon lange Zeit, so wurden im Mittelalter Fastentücher vor den Altären angebracht, Hl. Gräber zu den Kartagen und Krippen in der Weihnachtszeit aufgestellt.

Ephemere Architektur wie Funeral- und Festaufbauten bei besonders prominent und prunkvoll gefeierten Anlässen kam vor allem im 17. und 18. Jahrhundert zum Einsatz.

⁵⁴⁵ Breuß 2002, S. 44.

⁵⁴⁶ Meyer zu Schlochtern 2007, S. 74.

⁵⁴⁷ Eine fundierte Kritik findet sich z.B. bei Rainer Volp, Zwischen Bildungsabsichten und Kulturasyl. Legitimationsprobleme für Kunstaustellungen in Kirchen, in: Kunst und Kirche 2/1998, S. 90 – 97.

Kunstaffine Pfarrer setzten auf dem Gebiet der ephemeren Installation bemerkenswerte Initiativen, allen voran ist hier Friedhelm Mennekes und die Kunststation St. Peter in Köln zu nennen, die er von 1987 bis zu seinem Rückzug 2008 zu einem innovativen Begegnungsort von Kirche und Kunst machte.⁵⁴⁸ In Österreich sind sicher die Jesuitenkirche in Wien mit Pater Gustav Schörghofer (bis 2013) und Graz St. Andrä mit Pfarrer Glettler als Vorreiter zu bezeichnen. Diese Bemühungen sind besonders zu schätzen, da sie oft trotz finanzieller, personeller und technischer Probleme umgesetzt werden und manchmal auch mit fehlender Resonanz kämpfen. Und doch ermöglichten und ermöglichen gerade diese Initiativen mit der Öffnung von kirchlichen Räumen ein spannendes Umfeld für die zeitgenössische Kunst.

⁵⁴⁸ Eine Zusammenstellung aller Kunstprojekte in St. Peter findet sich in: Guido Schlimbach, Für einen immerwährenden Augenblick. Die Kunst-Station Sankt Peter Köln im Spannungsfeld von Religion und Kunst. Bild – Raum – Feier. Hrsg. A. Gerhards u.a. (=Studien zu Kirche und Kunst 7), Regensburg 2010. Eine weitere Dokumentation über Kunstinterventionen in sakralen Orten zu Paderborn liegt in folgendem Werk vor: Josef Meyer zu Schlochtern, Interventionen. Autonome Gegenwartskunst in sakralen Räumen. (=Ikon Bild + Theologie), Paderborn/ Wien 2007.

2. Das Fastentuch als liturgische Besonderheit – „Fasten der Augen“ als ästhetische Herausforderung

Fastentücher oder Hungertücher, wie diese ab dem 16. Jahrhundert auch bezeichnet wurden, sind seit dem Mittelalter in vielen Kirchen gebräuchliche liturgische Textilien. Sie wurden meist während der Quadragesima, der vierzig Tage dauernden Fastenzeit vor dem Osterfest, im Chorraum, manchmal auch am Chorbogen aufgehängt und bildeten dadurch eine textile Wand zwischen dem am Altar agierenden Kleriker und der im Kirchenschiff versammelten Gemeinde. Wenn sie nicht am Übergang von Chor- und Gemeinderaum angebracht waren, verdeckten sie zumindest den im Chorscheitel platzierten Flügelaltar; die Sicht auf den Altar und die darauf befindlichen Reliquien waren damit den Gläubigen verwehrt. Diese Fastentücher hingen in manchen Kirchenräumen nicht starr und unverrückbar, sie wurden bei bestimmten liturgischen Vollzügen auf- oder auch hochgezogen, die großflächigen Fastentücher im Alpenraum erlaubten diese Manipulationen aber nicht.⁵⁴⁹ Die Anbringung der Fastentücher, die ab dem 12. Jahrhundert als gesichert belegt ist und manche Autoren sogar bis in das 9. Jahrhundert datieren,⁵⁵⁰ ist als ein Ausdruck der ausgeprägten mittelalterlichen Frömmigkeit zu verstehen. Vorgänger der Fastentücher waren wahrscheinlich Passionsvela, die im frühen Mittelalter zur Verhüllung der auf den Altären befindlichen Gegenstände wie Kreuze und Reliquienschreine dienten.⁵⁵¹ Das Verhüllen und das Enthüllen spielt in der liturgischen Tradition eine wichtige Rolle. So gibt es unterschiedliche Velen in der Liturgiegeschichte, wie Schulter- und Kelchvelen, die zum Anfassen der liturgischen Geräte verwendet wurden, und auch Altar-, Tabernakel- und Ciboriumsvelen. In der orthodoxen Tradition wird das liturgische Geschehen teilweise hinter der verhüllenden Ikonostase vollzogen.⁵⁵² Die Anbringung der Fastentücher entsprang einerseits theologischen Überlegungen und andererseits der Frömmigkeitspraxis des Mittelalters. Im 14. Jahrhundert ist die Bezeichnung „velum templi“ für die Fastentücher belegt, diese spielt auf die Perikope des Markusevangeliums an, die das Zerreißen des Tempelvorhanges beim Tod Jesu schildert (Mk 15,38) und bei deren Lesung am Mittwoch der Karwoche die Tücher herabgelassen wurden.⁵⁵³ Die

⁵⁴⁹ vgl. Sörries 1988, S. 12.

⁵⁵⁰ Margrit Trinker zitiert in diesem Zusammenhang die Lebensbeschreibung des Abtes Armut von St. Gallen aus 895, der von einem gestickten Vorhang berichtet, vgl. Trinker 2003, S. 44.

⁵⁵¹ vgl. Sörries 1988, S. 9.

⁵⁵² vgl. Meiering 2006, S. 109 ff.

⁵⁵³ vgl. Sörries 1988, S. 13.

mittelalterliche Theologie führt als Funktion der Fastentücher das Verbergen der Gottheit Christi an und sah sie als Mittel für das Fasten und als Bußakt in der Liturgie. Das Geschehen am Altar war den Blicken entzogen, damit waren die Gläubigen, ähnlich den büßenden Sündern in der damals gebräuchlichen Praxis der Kirchenstrafe, aus dem Gottesdienst ausgeschlossen.

Reiner Sörries meint, dass aus der Tradition der Kirchenstrafe die ganze Gemeinde sich während der Fastenzeit in den Status des Sünders versetzte und so sich freiwillig vom Empfang des Altarsakramentes ausschloss.⁵⁵⁴ Weitere Deutungen der Tücher führen an, dass sie symbolisch als Grabtuch Christi verstanden wurden oder sehen sie durch symbolische Deutung des Entstehungsprozesses des Leinentuches analog zu Tod und Auferstehung Christi, wieder andere verstehen das weiße Leinen als Sinnbild der durch das Fasten gereinigten Seele. Sörries betont, dass drei Grundfunktionen für die Verwendung der Fastentücher festzustellen sind: die dekorative Funktion der bilderreichen Tücher wie in Gurk oder Millstatt, die das Heilsgeschehen thematisieren, die verhüllende Funktion, die bis in die Tradition der frühen Kirche zurückreicht und die symbolische Funktion als „velum templi“. Das sind aber Interpretationen, die in der Fülle der Deutungen oft nachträglich von der Forschung hineingelesen wurden.⁵⁵⁵ Die Anbringung der Fastentücher erfolgte zumeist am Beginn der Fastenzeit, wobei der Zeitpunkt des Aufhängens nicht ganz einheitlich war. Meistens wurde der Aschermittwoch gewählt, aber auch der erste Fastensonntag ist als Tag der Anbringung mancherorts überliefert, manchmal waren auch andere Tage zwischen dem Faschingssonntag und dem ersten Passionssonntag üblich.⁵⁵⁶ Fastentücher sind formal oft als Artefakte der Gebrauchskunst technisch wenig anspruchsvoll hergestellt worden. Die ältesten Tücher dürften einfärbig oder nur mit einfacher Ornamentstickerei versehen gewesen sein, später wurden oft in plakativer Weise auf ungrundierte Leinwand Szenen des Alten und Neuen Testaments und auch des Passionsgeschehens gemalt. Da die Fastentücher nur temporär angebracht waren, wurde auch auf die Transport- und Lagerfähigkeit der oft großformatigen Textilien Wert gelegt.

Zu der bereits beschriebenen Verhüllungsfunktion kam seit dem frühen 12. Jahrhundert die Funktion der Belehrung und Illustration dazu.⁵⁵⁷ In einer *biblia pauperum* wollte man den Gläubigen die Heilsgeschichte nahe bringen. Diese Fastentücher, wie auch das

⁵⁵⁴ Sörries 1988, S. 14.

⁵⁵⁵ Sörries 1988, S. 14.

⁵⁵⁶ Sörries 1988, S. 12.

⁵⁵⁷ vgl. Trinker 2003, S. 7. ff.

größte erhaltene Fastentuch Europas im Gurker Dom, das in das Jahr 1458 datiert, waren in horizontale Raster gegliedert und ikonographisch äußerst reich gestaltet. So wurden Heiligenlegenden, Tugenden, Allegorien, alt- und neutestamentliche Szenen dargestellt, die typologisch meist aufeinander Bezug nahmen. Im 16. und 17. Jahrhundert nahm die Themenvielfalt ab, es wurde oft nur mehr eine einzige Szene aus der Passion dargestellt, dieser Typus des Fastentuches ähnelt dem des Andachtsbildes. Reiner Sörries führt für die vom 17. – 19. Jahrhundert vorherrschenden Kompositionen den Begriff des „Zentraltyps“ und die Bezeichnung des „einfigurigen Typs“ ein und versteht unter ersterem die Darstellung einer Mittelfigur mit Randszenen.⁵⁵⁸ Im 18. Jahrhundert gibt es das Phänomen des Altarwechselbildes. Durch das Austauschen des Altarbildes sollte der Ablauf des Kirchenjahres auch in der Ausstattung des Kirchenraumes sichtbar werden. Die Fastentücher passten sich in einigen Fällen dem Hochaltarbild formal an und wurden daher immer weniger als eigenständige Bildwerke wahrgenommen.⁵⁵⁹ Hier greift nach Sörries die Kirche auf lange zurückliegende Traditionen zurück:

„Der Wille zur Veränderung des Altarbildes scheint in der katholischen Kirche ungebrochen aus der mittelalterlichen Tradition weitergelebt zu haben. In der Kontinuität dieses Brauches sind die Fastentücher als Bindeglied anzusehen.“⁵⁶⁰

Von den vielen Fastenvelen sind nur wenige erhalten geblieben, die Reformation mit ihrer reservierten bis ablehnenden Haltung zu den Bildwerken führte zu einer flächendeckenden Abschaffung der Fastentücher, Luther lehnte das volkstümliche religiöse Brauchtum, zu dem er auch die Fastentücher zählte, als „gauckelwerk“ ab.⁵⁶¹ Aber auch die oft wenig anspruchsvolle technische Ausführung der Tücher, die als Gebrauchsgegenstände stark beansprucht wurden, führte dazu, dass viele Fastentücher verloren gingen. Die wichtigste Gruppe der heute noch überlieferten Werke bilden die in „Tüchleinmalerei“ gefertigten Fastentücher des Alpenraumes, daneben gibt es noch die auf Leinen gestickten Fastentücher in der westfälisch-niedersächsischen Region.⁵⁶² Im Unterschied zu den reformierten Ländern gab es in den katholischen Gebieten zwei

⁵⁵⁸ Reiner Sörries unterscheidet in seinem Referenzwerk über die Fastentücher nach formalen und ikonographischen Kriterien 6 Kompositionstypen: 1. den Felder-Typ (15. Jh.); 2. den Zentralen-Felder-Typ; 3. den Arma-Christi-Typ (diese ersten drei Typen kommen im 16. Jh. vor); 4. den Zentral-Typ; 5. den Einszenigen Typ; 6. den Kalvarien-Typ (diese 2 Typen findet man ab dem 18. Jh.); den figürlichen Darstellungen gehen die bilderlosen Fastentücher voraus, vgl. Sörries 1988, S. 255 und 278.

⁵⁵⁹ Reiner Sörries führt als Beispiel die unterschiedlichen Altarblätter von Johann Martin Schmidt für die Kirche in Mauthausen an, vgl. Sörries 1988, S. 265.

⁵⁶⁰ Sörries 1988, S. 266.

⁵⁶¹ Sörries 1988, S. 17.

⁵⁶² vgl. Trinker 2003, S. 8.

gegenläufige Tendenzen: Einerseits hielt man an den kirchlichen Traditionen fest, andererseits kam die liturgische Praxis nach dem Konzil von Trient dem Schaubedürfnis der Gläubigen entgegen, die Elevation der Hostie wurde als zentraler Bestandteil der Messfeier begriffen. Die Fastentücher sollten die Blickachsen nicht stören, ihre Formate wurden deutlich kleiner, oder die Velen kamen ganz außer Gebrauch. An die Stelle der mittelalterlichen Kleinteiligkeit der Darstellung trat die Beschränkung auf wenige Bildmotive. Die Passionsfrömmigkeit verlagerte sich im 17. und 18. Jahrhundert und fand neue Ausdrucksformen, so entstanden Heiliggräber, Fastenkrippen (wie z. B. in Dürnstein) und die Kreuzwege mit den Stationstafeln und an einigen Orten ganze Kalvarienberge.⁵⁶³ In der Zeit der Aufklärung und im 19. Jahrhundert verschwand der Brauch der Fastentücher fast vollständig, nur an wenigen Orten lebte die Tradition weiter, in Österreich wäre hier Gurk anzuführen. Die josephinischen Verbote, die zahlreiche Ausformungen der Volksfrömmigkeit wie Weihnachts- und Fastenkrippen betrafen, richteten sich auch gegen die Verwendung der Fastentücher. Viele Tücher gingen verloren, da die oft volkstümlichen Werke auch in der Zeit der Romantik wenig geschätzt wurden. Einige Fastentücher wanderten in den Kunsthandel oder auch in Museen, die meisten gingen aber unwiederbringlich verloren. Manche wurden bei Aufräumarbeiten in desolatem Zustand wiederentdeckt oder wurden zweckentfremdet als Verstärkung von Maluntergründen verwendet. So ist es nach Sörries wahrscheinlich, dass auch in Zukunft einige bemerkenswerte Artefakte auftauchen.⁵⁶⁴ Heute werden während der Fastenzeit auch wieder Kreuze und Bildwerke in den Kirchen mit violetten Tüchern verhüllt.⁵⁶⁵ Im 20. Jahrhundert gab es auch das zunehmende Bestreben, alte Fastentücher zu erhalten und zu sichern. So wurde 1958 das Fastentuch in Gurk renoviert und wieder in seiner ursprünglichen Bestimmung verwendet. Eine bemerkenswerte Wiederbelebung der Fastentücher ist aber erst durch die Initiative des katholischen Hilfswerkes Misereor in Aachen ab 1976 festzustellen. Alle zwei Jahre wird ein Künstler beauftragt, ein Hungertuch zu malen, dieses wird als Fastentuch in zwei unterschiedlichen Formaten verbreitet. Diese Tücher werden in Kirchen und als Meditationshilfe in Pfarren und Schulen verwendet. Die Themen entspringen dem Arbeitsbereich von Misereor, das sich

⁵⁶³ Sörries 1988, S. 17.

⁵⁶⁴ Bei Reiner Sörries sind in seiner Habilitation einige kuriose Beispiele von Zufallsfunden mittelalterlicher Fastentücher oder zumindest Fastentuchfragmenten nachzulesen. Sörries 1988, S. 18 – 19.

⁵⁶⁵ Manchmal gehen die Verhüllungsaktionen auch darüber hinaus: 2013 wurden in der Fastenzeit in den Diözesen Österreichs zahlreiche Kreuze im öffentlichen Raum mit gelben [!] Tüchern verhängt, darunter auch das Gipfelkreuz des Großglockners. Paradoxes Ziel der „Aktion Glaube. verhüllen. enthüllen. entdecken.“ war die Sichtbarmachung durch die Verhüllung und das Nachdenken über religiöse Symbole im öffentlichen Raum, vgl. URL:www.kathpress.com.at/site/focus/database/52430.html. (6.8.2013)

vor allem um Entwicklungshilfe, soziale Gerechtigkeit und Nachhaltigkeit bemüht.⁵⁶⁶ Die Idee der Fastentücher verbreitete sich durch diese Initiative rasch im deutschsprachigen Raum: Schon 1992 wurde in einer Publikation berichtet, dass in jeder vierten katholischen Kirche in Wien ein Fastentuch hänge.⁵⁶⁷ Ein Grund der überraschenden Popularität der Fastentücher könnte auch in dem Bedürfnis nach Ausstieg aus der Reizüberflutung und der bewussten Schulung der Wahrnehmung und Meditation sein. So meint Josef-Anton Willa in einem Artikel über moderne Fastentücher: „Gegen Bild und Ton kann man Auge und Ohr kaum abschotten. Das Sichtbare zu verhüllen und das Hörbare zu reduzieren ist Askese für die Sinne.“⁵⁶⁸ Bei diesem bemerkenswerten Revival lässt sich aber ein Funktionswechsel der Fastentücher feststellen, sie dienen nun weniger der Verhüllung, da sie meistens hinter dem frei im Raum stehenden Volksaltar angebracht sind, sondern vielmehr der didaktisch-katechetischen Belehrung. Dieser Funktionswechsel könnte aber auch im Zusammenhang mit den liturgischen Reformen des II. Vatikanums gesehen werden, die sich um eine volksnahe Liturgie bemühen. Vor allem in Kinder- und Familiengottesdiensten werden wechselnde Bildtafeln eingesetzt, um die Grundbotschaften der Evangelienperikopen anschaulich werden zu lassen.⁵⁶⁹ Die Themen der Fastentücher werden oft durch die jeweiligen Pfarrer angeregt, die formale Umsetzung erfolgt in wenigen Fällen durch einen eigens beauftragten Künstler. Meistens machen sich engagierte Pfarrangehörige ans Werk. Der gemeinschaftsstiftende Charakter der in zeitaufwändiger Arbeit entstandenen Tücher steht dann oft im Vordergrund, der künstlerische Wert bleibt zweitrangig. Die neuen Tücher werden in den unterschiedlichsten textilen Techniken angefertigt (Stickerei, Applikationen...), Malerei findet sich seltener. In manchen Pfarren der Erzdiözese Wien gibt es jedes Jahr ein neues Fastentuch,⁵⁷⁰ andere verwenden seit Jahren einfache violette Tücher, wenige haben einen namhaften Künstler mit der Anfertigung eines Fastentuches beauftragt.⁵⁷¹

⁵⁶⁶ Die Fastentücher sind in einer Publikation anlässlich des 30. Jahrestages der Initiative dokumentiert („Auf Tuchfühlung. Die MISEREOR-Hüngertücher 1976-2008“).

vgl. URL: <http://www.misereor.de/aktionen/hungertuch/galerie.html>.. (6.8.2013)

⁵⁶⁷ Koller 1996, S. 88.

⁵⁶⁸ URL: http://www.liturgie.ch/ds/dcms/sites/lich/portal/artikel.html?f_actin=show_article&f_article_id=91&f_article_title=Konsumverzicht+F%FCr+Augen+und+Ohren (6.2.2013)

⁵⁶⁹ vgl. Schmiedbauer 2005, S. 19 ff.

⁵⁷⁰ Für die Pfarre Schwechat gestaltet seit 2001 Max Rauch jedes Jahr ein Tuch, dessen Thematik in einem Diskussionsprozess mit den Gemeindemitgliedern erarbeitet und in den Folgejahren auch an andere Pfarren verliehen wird, vgl. URL: <http://www.pfarre-schwechat.info/joomla/schwechat-fastent-cher-von-max-rauch.html>. (6.8.2013)

⁵⁷¹ So entstand 2013 ein Fastentuch für St. Stephan, das von Peter Baldinger gestaltet wurde, 1999 wurde ein Fastentuch in Batiktechnik von Karl Wolschner in St. Stephan präsentiert.

Einige dieser Tücher verbleiben im Besitz des Künstlers und wandern später in ein Museum.⁵⁷²

Meistens werden diese Tücher hinter dem Volksaltar angebracht, hier verhüllen sie den oft noch vorhandenen Hochaltar bzw. das Hochaltarbild.⁵⁷³

Eine ausführliche Behandlung der zahlreichen Fastentücher in der Erzdiözese Wien würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen,⁵⁷⁴ daher sollen nur einige wenige Beispiele vorgestellt werden. Obwohl diese nur eine kleine Auswahl darstellen, sollen sie exemplarisch für ein neuentdecktes Brauchtum stehen, das ein interessantes Betätigungsfeld für zeitgenössische Künstler eröffnet. Die in Folge besprochenen Beispiele erfüllen das Kriterium der künstlerischen Gestaltung und sollen einen kleinen Einblick in die Vielfalt der unterschiedlichen Typen der modernen Fastentücher bezüglich der Anbringung, der formalen und der ikonographischen Gestaltung geben.

2.1. Die Fastentücher von Alfred Graf für St. Elisabeth, Wien IV.

Die Anregung für die Fastentücher des aus Vorarlberg stammenden Künstlers Alfred Graf entsprang Gesprächen mit Pfarrer Hugo Unterberger. Ab 1987 beschäftigte sich der Künstler, der seine Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste 1985 absolviert hatte, mit dem Sujet des Fastentuches. 1988 entstand das erste Fastentuch (3 x 1,75 m) für die Pfarrkirche, 1990 wurde ein weiteres Fastentuch im gleichen Format fertig gestellt. Weitere Varianten von Fastentüchern für St. Elisabeth⁵⁷⁵ entstanden 1992, 1994, 1995, 1996, 1998, 2000 und 2003. Das Thema des Fastentuches beschäftigte den Künstler immer wieder, so entstanden 1995 Fastentücher für die Kapelle des Bildungshauses in Batschuns, 2004 schuf Graf ein monumentales Werk für den Dom in Innsbruck (11 x 7

⁵⁷² Die Fastentücher und -bilder von Alfred Hrdlicka („Der verlorene Sohn“ 1994) und Josef Mikl („Christusfigur“ 1997) für die Michaelerkirche verblieben nicht in der Pfarre und wurden schon in zahlreichen Ausstellungen gezeigt.

⁵⁷³ Das für die Pfarrkirche in Liesing 2011 von Doris Frass angefertigte Tuch verhüllt das frei im Raum angebrachte Kreuz, URL: http://www.othmar.at/gruppen/frauen/fastentuch_liesing.html. (6.8.2013); in der Erzdiözese Wien gibt es auch das „größte“ Fastentuch der Welt, das von Sepp Jahn und Edith Hirsch 2000 gestaltet wurde und nun alle zwei Jahre im Kreuzgang des Dominikanerinnenklosters in Kirchberg/Wechsel gezeigt wird. URL: <http://www.kloster-kirchberg.at/fastentuch/info.htm>. (6.8.2013)

⁵⁷⁴ Um einige Beispiele aus den letzten Jahren anzuführen, sei das 2013 im Stephansdom verwendete Fastentuch von Peter Baldinger und das 2014 aus einem Wettbewerb hervorgegangene Fastentuch von Ernst Ferdinand Wondrusch für die Stiftskirche Klosterneuburg erwähnt. Bemerkenswert war auch das 2014 im Stephansdom angebrachte „Fastenschleiertuch“ von Elke Maier, eine Arbeit, die mit einer Lichtinstallation von Stefan Knor korrelierte.

⁵⁷⁵ Adresse: Pfarre St. Elisabeth, Sankt Elisabethplatz 9 1040 Wien

m).⁵⁷⁶ Der Künstler arbeitete immer wieder mit symbolbeladenen Naturmaterialien, so auch bei den Fastentüchern von St. Elisabeth: Asche, Bienenwachs, Gips und Leinen werden für die Malerei verwendet. Die Materialien sollen das Geschehen der Passion und der Auferstehung verdeutlichen: Asche steht für den Aschermittwoch, die Buße und als Endprodukt der Verbrennung für den Tod, das Bienenwachs wird als Symbol für Wärme, Bewegung, Lebendigkeit und die Osterkerze gedeutet. So sind in diesen beiden Grundmaterialien der Anfang und das Ende der Fastenzeit enthalten.

Die Fastentücher des Hochaltares und der Seitenaltäre von St. Elisabeth variieren das Kreuzmotiv, das in Quadrate eingeschrieben ist und aus kleinteiligen Quadraten gebildet wird. Durch die verwendeten Materialien bleibt die Farbigkeit gedämpft, wobei das Fastenbild des Hochaltares je nach Lichteinfall mehr oder weniger goldfärbig erscheint. Stilistisch sind die Fastentücher durch die verwendeten Materialien der *arte povera* verwandt, formal lassen sie Anklänge an die serielle Kunst, die konstruktivistische und die monochrome Malerei der 1960er Jahre erkennen. Alfred Graf war es wichtig, die Konzeption in der Auseinandersetzung mit dem Raum zu entwerfen:

„Durch Zurückhaltung und Eingliederung in den umgebenden Raum subtile Reize gegen die alltägliche Reizüberflutung setzen [...]. Das Fastentuch muß also in den Altar hineinwachsen, mit einer Selbstverständlichkeit, als ob es schon immer da war.“⁵⁷⁷

Reduktion sowohl in der Farbigkeit als auch in der formalen Gestaltung und die Entwicklung der größeren Form aus einem quadratischen Grundraster ist das verbindende Element der drei Fastentücher, wobei das Bild des Hochaltares in der Farbigkeit und im Bildaufbau am strukturiertesten erscheint. Vier dunkle kleine Kreuze, die in vier Quadrate des Rasters eingeschrieben sind, stehen im Zentrum des Bildaufbaus, jeweils zwei weitere Kreuze sind an den Rändern der dunklen annähernd ovalförmigen Grundform erkennen. Die Farbigkeit dieser Kreuze durchbricht den dunkelbraunen Duktus, die Kreuzform sprengt auch die strenge Quadratform, da sie um die Hälfte aus dem Raster verschoben ist. Der goldfarbene Untergrund ist in der Rasterung sichtbar und korrespondiert in Farbe und geometrischer Kleinteiligkeit mit dem neugotischen Schnitzwerk des Altares (Abb. 232). Anregung für die gewählte Farbigkeit dürfte auch die Beschäftigung mit der russischen Ikonenmalerei gewesen sein, für die Alfred Graf sich ab 1990 besonders interessierte.⁵⁷⁸ Die Fastentücher der Seitenaltäre erscheinen dagegen schmuckloser. Bei einem Seitenaltar (Abb. 233) wird aus der

⁵⁷⁶ Schmiedbauer 2005, S. 40.

⁵⁷⁷ Graf 1990, S. 226.

⁵⁷⁸ vgl. Schmiedbauer 2005, S. 40.

geometrischen Grundform des Quadrates, in ein Raster eingeschrieben, ein zentrales Kreuzmotiv sichtbar. In der Mittelachse dieses Kreuzes sind wieder die vier Kreuze zu erkennen, die schon im Hauptaltarbild zentral angeordnet waren, die Rasterung ist aber dieses Mal ockerfärbig, vom dunklen Hintergrund heben sich die weißen Quadrate ab. Noch schlichter ist das zweite Seitenaltarbild gehalten: Der dunkle Hintergrund dominiert, im oberen Drittel ist ein kleines Kreuz in der gleichen dunklen Farbigkeit zu erkennen, dieses ist in ein helles Quadrat und eine ockerfärbige Rahmung eingeschrieben (Abb. 234).

Alle drei Fastentücher sind in die neugotischen Altäre eingepasst. Alfred Graf greift hier in moderner Form die barocke Tradition der Wechselbilder auf, die Reiner Sörries beschrieben hat.⁵⁷⁹ Für den formalen Aufbau der Kompositionen spielte die Auseinandersetzung mit dem Raum eine große Rolle. So meint Graf: "Durch die Symmetrie des Kirchenraumes und des Altares weckt die Mittelachse meine Interesse."⁵⁸⁰ Auch die geometrischen Muster der Gewänder der auf Ikonen dargestellten Personen und die dort immer wiederkehrende Reihung von Quadraten, die sich zu Mustern ergänzen, hatten großen Einfluss auf die formale Gestaltung der Fastentücher.⁵⁸¹ Die eingepassten Fastenbilder, die auf die Atmosphäre des Raumes Bezug nehmen, verhüllen die Bildwerke der Altäre und werden durch ihre reduzierte Gestaltung Blickpunkt des „Augenfastens.“

2.2. Das Ostertuch von Ernst Degasperi für St. Leopold, Wien-Gersthof XVIII.

In der Fastenzeit 2006 wurde in der Pfarrkirche St. Leopold⁵⁸² das monumentale Gemälde in Acryltechnik (10 x 3 m) von Ernst Degasperi feierlich präsentiert. Das Tuch trägt explizit den Titel „Ostertuch“ und soll an den in der Gemeinde während der NS-Diktatur tätigen Priester Dr. Heinrich Maier (1908 – 1945) erinnern. Dieser Theologe war ab 1940 aktives Mitglied einer Widerstandsgruppe und wurde 1944 nach der Frühmesse von der Gestapo verhaftet. Am 28. Oktober 1944 wurde Dr. Maier zum Tode verurteilt und in das KZ Mauthausen überstellt, nach weiteren Folterungen und Verhören erfolgte die Exekution am letzten Hinrichtungstag vor der Befreiung Wiens am 22. März 1945 im

⁵⁷⁹ Sörries 1988, S. 268. ff.

⁵⁸⁰ Graf 1990, S. 226.

⁵⁸¹ vgl. Graf 1990, S. 226.

⁵⁸² Adresse: Pfarramt Gersthof St. Leopold, Bischof-Faber-Platz 7, 1180 Wien

Wiener Landesgericht.⁵⁸³ Um das Gedenken an diesen Märtyrer-Priester wach zu halten, wurde das Ostertuch gestaltet. Ernst Degasperi setzte sich schon lange Zeit immer wieder mit den menschenverachtenden Verbrechen des nationalsozialistischen Regimes auseinander, so gestaltete er 1973 auch eine Maximilian-Kolbe Gedenkstätte in einer Kapelle der Dreifaltigkeitskirche der Minoriten in der Alserstraße (Wien VIII.). Das Interesse an dieser Epoche entsprang seiner persönlichen Biographie: Er wurde 1944 als Jugendlicher zum Kriegsdienst eingezogen, in Wien überlebte er knapp die Detonation einer Granate. Dieses einschneidende Ereignis brachte Degasperi dazu, sich auch in seinem beruflichen Engagement für Versöhnung und Frieden einzusetzen. Eine weitere prägende Erfahrung in der israelischen Wüste 1963 bezeichnete er als „Berufungserlebnis“, seit diesem Erlebnis sah er sich als Künstler mit religiösem Anliegen. Die Verständigung der abrahamitischen Religionen wurde von da an ein wichtiges Thema in seiner Kunst. Degasperi schuf als ausgebildeter Graphiker zahlreiche Werke für den kirchlichen Bereich in der Erzdiözese Wien, seine Werke sind auch in den Sammlungen des Vatikans vertreten. Mit Kaplan Heinrich Maier setzte sich Degasperi schon vor dem monumentalen Ostertuch auseinander: So gestaltete er 1987 eine Bronze-Tafel und schuf in weiterer Folge auch einen „Hakenkreuzweg“, der den Leidensweg Maiers in Beziehung zur Passion Christi stellte.⁵⁸⁴ Das Fastentuch in der neugotischen Kirche von Gersthof, die von Friedrich von Schmidt errichtete wurde, ist frei von der Decke hängend im Chorraum hinter dem Volksaltar montiert, hinter dem gemalten Tuch befindet sich noch ein violette einfärbiges Tuch, das so den „Rahmen“ für das Ostertuch bildet (Abb. 235). Das Ostertuch von Gersthof zeigt in der unteren Bildhälfte im Zentrum die Pfarrkirche, die umgeben ist von den Gräueln des nationalsozialistischen Regimes: Links sind ein Konzentrationslager, brennende Kirchen und Synagogen zu erkennen, rechts eine Stadtansicht im Bombenhagel, über der Pfarrkirche in der Mittelachse ist ein monumentales Schafott dargestellt, über diesem der Kopf und die ausgestreckten Arme des Märtyrers. Sein Blick (Degasperi stellt hier in fast kubistischer Weise beide Augen in der Profilansicht dar) und die Gestik der Hände richten sich nach oben. Die Aussparung des Schafotts, die für den Hals des Verurteilten bestimmt ist, wird von Degasperi zur weißen strahlenden Hostie umgedeutet. Durch die in Weiß-Tönen gehaltene Farbgestaltung des Hintergrundes und die Vertikalität, die sich aus den Stehern der Guillotine entwickelt, scheint der Körper des Märtyrers angedeutet zu sein. Der im Halbkreis nach oben geschwungene Farbwirbel in Gelb, Rot und Blau

⁵⁸³ URL: <http://www.pfarre.gersthof.at/komm/pfarre-von-a-z/information/kaplan-dr-heinrich-maier> (5.1.2013)

⁵⁸⁴ URL: <http://www.erzdiocese-wien.at/content/artikel/a10608> (5.1.2013)

trägt den Ermordeten empor. Das dunkle Pendant zur weißen Kreisform bildet eine schwarze Kreisform im oberen Bilddrittel. Um diese Kreisform schließt sich das in Gelb gehaltene Farbenspiel zu einem Oval. Der Abgebildete ist gleichsam in eine Gloriole oder auch Mandorla eingeschrieben. Tod und Erlösung sind so in Beziehung gesetzt, das Brot des Lebens, die Hostie und die Erlösung bleiben trotz der dargestellten Gräuel als Hoffnung. Degasperi, der nach eigenen Angaben dieses Tuch in „Ekstase“⁵⁸⁵ gemalt hat, stellt den ermordeten Priester als „Assumptus,“ ganz in der Tradition der barocken Märtyrerdarstellungen, die den Augenblick des Todes als Entrückung sahen, dar. Die Farbigkeit des Osterbildes schafft einen bemerkenswerten Farbraum, in den mit dynamischen schwarzen Linien die figürliche Zeichnung gesetzt wurde, Anklänge an den Expressionismus lassen auch die Gestik der Hände und der Gesichtsausdruck des Abgebildeten erkennen. Das Fastentuch von Gersthof als eindrucksvolles Mittel der Memoria an einen Widerstandskämpfer und lange verdrängte Gräuel zeigt in seiner Thematik und seinen Ausdrucksmitteln, welche Vielfalt von Bildwerken bei den modernen Fastentüchern anzutreffen ist.

2.3. Die Fastentücher von St. Michael, Wien I.

Die Pfarre St. Michael im ersten Wiener Gemeindebezirk wird auch als „Künstlerpfarre“ bezeichnet. Durch die Nähe zu den großen Sing- und Sprechtheatern ergaben sich im Laufe der Zeit gute Kontakte zu einigen dort tätigen Künstlern. Der in Zusammenarbeit mit diesen gestaltete „Aschermittwoch der Künstler“ wurde zur Tradition.⁵⁸⁶ Aus dieser Vorgeschichte ergibt sich auch das Interesse der Pfarre an künstlerischen Interventionen im Kirchenraum, besonders zur Fastenzeit. Am Hochaltar wurden unterhalb des Gnadenbildes mehrmals „Fastenbilder“ angebracht, die namhafte Künstler, die oft aus dem Umkreis von Monsignore Otto Mauer stammten und eine gewisse Kirchennähe hatten, malten.

1982 entstanden die drei monumentalen Batiktücher von Lore Heuermann, die heute noch alternierend zum Fastentuch von 2004 verwendet werden. Alfred Hrdlicka gestaltete 1994 ein dreiteiliges Fastentuch im Auftrag von Pater Wolfgang Worsch SDS,

⁵⁸⁵URL:<http://www.erzdiözese-wien.at/content/artikel/a10608> (5.1.2013)

⁵⁸⁶ Diese Andachten wurden auch im ORF übertragen, der damalige Pfarrer P. Worsch bezeichnet sie als Höhepunkte seiner Zeit in St. Michael. Seit einigen Jahren wird der Aschermittwoch der Künstler in der Hofburgkapelle abgehalten, die Pfarre St. Michael bemüht sich aber auch weiterhin um die Pflege der Kirchenmusik, und die Kirche ist durch ihre historische Bedeutung und als barocke Grablege mit einer bemerkenswerten Krypta ein touristischer Anziehungspunkt. Im Pfarrgemeinderat gibt es für die Sparte „Kunst und Kultur“ einen Referenten.

der mit dem als durchaus kirchenkritisch bekannten Künstler befreundet war. Dieses verblieb im Besitz des Künstlers und war nur einmal in der Michaelerkirche angebracht, die Tücher verhüllten den Hauptaltar und auch die Seitenaltäre an der Chorraumbasis.⁵⁸⁷

Hrdlicka löste mit seinem Werk eine kontroverielle Debatte darüber aus, ob ein als Marxist bekannter Künstler überhaupt in einer Kirche mit einem Bildwerk vertreten sein könne.⁵⁸⁸ P. Worsch verteidigte das Fastentuch Hrdlickas mit einem bemerkenswerten Statement: „Der Künstler reagiert auf die Forderungen der Zeit, indem er diese überschreitet. Im Grund ist es ein Prozeß, der den Künstler frei macht, wenn er sich als Erneuerer, als Prophet sieht – demnach ist die Kunst und der Künstler frei.“⁵⁸⁹

Auch Josef Mikl und Günther Kraus waren in St. Michael mit Fastenbildern präsent.⁵⁹⁰ Aus der besonderen Tradition der Gestaltung des Aschermittwochs, die sich in St. Michael etabliert hatte, erwachsen auch die monumentalen Fastentücher, die in den folgenden Kapiteln besprochen werden.

2.3.1. Die Batiktücher von Lore Heuermann 1982

Lore Heuermann erhielt 1979 den Auftrag für die Gestaltung eines dreiteiligen Fastentuches. Die Seidentücher, die bis 1982 entstanden, sind großformatige Batikarbeiten. Das im Hauptschiff angebrachte Tuch wurde aus drei kleineren Tüchern zusammengenäht. Formal stehen die Tücher in der Tradition des von Reiner Sörries beschriebenen Zentral-Typs. Die Anbringung der Tücher variiert: Ursprünglich war das große Tuch in der Apsis angebracht und die beiden kleineren vor den Seitenaltären beim Chorabschluss.⁵⁹¹ Somit verdeckte das mittlere Tuch nur den weiß stuckierten Engelsturz im Mittelfeld des Chorabschlusses, die Funktion der Verhüllung wurde also nur partiell erfüllt. Gabriele Mohler meinte, dass die Funktion des Velums damit eher dem eines Ehrentuches entsprochen habe.⁵⁹² Als 2011 das Ensemble wieder angebracht wurde, änderte man die Anbringung des mittleren Tuches, es hing nun hinter dem

⁵⁸⁷ vgl. Mohler 2012, S. 33. ff.

⁵⁸⁸ Bildwerke Hrdlickas wurden immer wieder in Kirchen oder in kirchlichen Museen gezeigt und lösten auch mehrmals erbitterte Debatten aus – besonders die Darstellung nackter Torsi und als pornographisch bezeichnete Inhalte erregte die Gemüter (z. B. Diözesanmuseum Wien 2008). Trotzdem wurde Hrdlicka beauftragt, eine Gedenkstätte für Sr. Restituta Kafka in der Barbarakapelle des Stephansdomes zu gestalten (Enthüllung 2009).

⁵⁸⁹ Wiener Kirchenzeitung, 6. November 1994, S. 9.

⁵⁹⁰ Das Fastenbild von Günther Krauß „Torso des Gekreuzigten“ wurde 1999 am Altar angebracht. vgl. Aschermittwoch der Künstler, in: Wiener Kirchenzeitung 14. Feb. 1999, S. 17.

⁵⁹¹ Mohler 2012, S. 32.

⁵⁹² Mohler 2012, S. 32.

Volksaltar (an der gleichen Stelle wie das im nächsten Kapitel beschriebene Tuch von Gustav Bergmeier) und verdeckte damit die Sicht auf den Hochaltar.

Das dreiteilige Ensemble zeigt Christus im Zentrum des großen Tuches, flankiert von der Darstellung des Johannes und der Maria an den Seitenaltarveln (Abb. 237 – 239), knüpft also in der Auswahl der dargestellten Personen an klassische Kreuzigungsdarstellungen an, die Kreuzigung wird aber hier nicht abgebildet. Die formatfüllenden Figuren der kleineren Tücher können auch als die symbolische Darstellung des männlichen und weiblichen Prinzips gedeutet werden. Die Mondsichel ist über der weiblichen Gestalt zu sehen, die sich in hellem Weiß von dem in Blautönen gehaltenen Hintergrund abhebt, über der männlichen Gestalt ist die Sonnenscheibe zu sehen. Unter den beiden figürlichen Darstellungen sind Pflanzenformen zu erkennen. Zwischen den drei zentralen Figuren der Tücher gibt es formale Gemeinsamkeiten: Alle drei Darstellungen sind aus streng geometrischen Formen aufgebaut, die Beine erscheinen rechtwinkelig in breiter Hüftstellung, der Torso wird von einem länglichen Rechteck gebildet. Unterschiede gibt es in der Armhaltung, der Umrisszeichnung und der Farbigkeit. Die Figuren der kleineren Tücher halten die Arme nach oben gestreckt, während die Christusgestalt des mittleren Tuches die Arme in die Hüfte gestützt hält. Isabella Marboe meint dazu in einem Kommentar in der Kirchenzeitung: "Im Gegensatz zu den himmelwärts erhobenen Armen des Johannes und der Maria, hat Christus kreisförmig bergende, milde, umfassende Arme und Füße, die ihm Beständigkeit verleihen."⁵⁹³ Eine Gemeinsamkeit zwischen den Figuren ist der Kreis in der Körpermitte, der als Seele oder auch die Hostie gedeutet werden kann.⁵⁹⁴ Das kleinere Tuch mit der Johannesdarstellung ist in Rot-Violett-Tönen gehalten, die beiden anderen Tücher in Blautönen, von denen sich die figürlichen Darstellungen in Weiß abheben. Die Figuren der kleineren Tücher zeigen eine breite Umrisslinie in Rot- bzw. Blautönen, der Kopf der Johannesgestalt ist mit einer Dreiecksform umgeben, auch die Gestalt der Maria wird von einer annähernd dreieckigen geometrischen blauen Form umrahmt. Die Farben der Umrisslinie zeigen sich auch in der kreisförmigen Aussparung in der Körpermitte.⁵⁹⁵

⁵⁹³ Wiener Kirchenzeitung. 7. März 1999, S. 23.

⁵⁹⁴ Gabriele Mohler schließt sich der Meinung von Brigitte Borchhardt-Birbaumer an, die die Kreisform als Seele deutet, I. Marboe sieht in dieser Form die Hostie. vgl. Mohler 2012, S. 32; Wiener Kirchenzeitung 7. März 1999. S. 23.

⁵⁹⁵ Die Farbigkeit der Figuren und der Umrisslinien ergeben sich aus der Technik der Wachsbatik, bei der zuerst die weißbleibenden Felder mit Wachs bemalt und nach einem ersten Färbedurchgang weitere Felder mit Wachs getränkt werden, so dass die Farbe des Hintergrundes das Ergebnis von mehreren Färbedurchgängen ist.

Farb- und Zahlensymbolik⁵⁹⁶ spielten bei der Gestaltung der Tücher eine große Rolle. Es wurden insgesamt sechs Farben verwendet: Weiß, Blau, Rot, Grau, Violett und Grün als Farbadditionen. Weiß steht für Tod und Trauer; Blau für das Medium der Wahrheit, das Firmament, die Treue; Rot für das Feuer, das Blut und als Farbe des Mantels des Johannes für die Liebe des Jüngers; das Grau des oberen und unteren Drittels des zentralen Tuches für die graue Umwelt des Alltags, aber in der Mischung aus Schwarz und Weiß auch für die Auferstehung; Violett für die Besonnenheit, das Maß und als liturgische Farbe für die Passion, und schließlich ist Grün in der Umgebung von Christus als vermittelnde Farbe beruhigend, menschlich und als Farbe des Paradieses und der Hoffnung zu verstehen.⁵⁹⁷

Das zentrale Tuch (Abb. 237) ist aus drei Tüchern waagrecht zusammengenäht, wobei die zentrale Christusgestalt im mittleren Drittel zu sehen ist. Im oberen und unteren Drittel sind zu je drei Reihen jeweils sechs menschliche Figuren in Bewegung zu sehen. Diese Figuren sind im Unterschied zu den großen zentralen Darstellungen, die in sehr reduzierter geometrischen Formen gehalten sind, naturalistischer. Lore Heuermann setzt hier bewusst auf Polarität der Bewegung und Ruhe der Figuren, die bewegten Gestalten werden als Menschheit gedeutet, die sich von außen zu der imaginären Mitte hin bewegt.⁵⁹⁸ Die zentralen Figuren erinnern in ihrer Gestaltung an die Archaik der so genannten „primitiven“ Kunst Afrikas oder Australiens. Heuermann greift hier auf eine zentrale Entdeckung der modernen Kunst zurück und stellt mit dieser Gestaltung die Personen des christlichen Heilsgeschehens in einen interkulturellen Zusammenhang, als Versinnbildlichung der universellen Bedeutung des Geschehens von Passion und Auferstehung.

2.3.2. Das Fastentuch von Gustav Bergmeier 2004

Dieses Fastentuch entstand in einem Arbeitsprozess 2003/04. Der erst ein Jahr in der Pfarre tätige P. Peter van Mejl SDS regte, nachdem er die Tradition des Fastentuches 2003 kennen gelernt hatte, die Gestaltung eines weiteren Velums an. Das neue Fastentuch sollte sich inhaltlich an die Liturgie des Schott-Messbuches (Lesejahr A, B

⁵⁹⁶ Besonders die Zahlen Eins (Einheit, Gott), Zwei (Johannes und Maria, Zahl der Polarität und Dualität), Drei (Hauptfiguren, Dreigliederung des zentralen Tuches), Anzahl der Pflanzen steht für Vollendung und Dreifaltigkeit); Sechs (Figuren in einer Reihe – Summe der ersten drei Zahlen, Sechsteiligkeit des Christusmonogrammes) und Sieben (Blätter der Pflanze – heilige Zahl der Vollendung der Schöpfung) spielen eine Rolle.

⁵⁹⁷ Schöpferische Erneuerung

⁵⁹⁸ vgl. Mohler 2012, S. 32.

und C) halten und die Gläubigen der Pfarrgemeinde anregen, häufiger die Messe zu besuchen.⁵⁹⁹ In einem Team wurden die Texte des Messbuches studiert und die Sätze formuliert, die jedem Bild des Fastentuches zugeordnet werden sollten. Die Bilder sollten auf das Alte Testament, das Neue Testament und die Gegenwart Bezug nehmen und zur Meditation anregen. Nachdem P. Peter van Meijl 2003 in der so genannten Portugiesischen Sakristei ein schwarzes Tuch mit weißem Kreuz wiederentdeckt hatte, welches laut Archiv der Michaelerkirche als Totentuch („Kreuztuch“) 1791 bei einer Aufführung des Mozartrequiems verwendet worden ist, fasste man den Entschluss, dieses Tuch als reale Grundlage der Bilder des geplanten Fastentuches zu verwenden.⁶⁰⁰

Vorbild des neuen Tuches sind die mittelalterlichen Hungertücher, die Sörries als dem „Feldertypus“ zugehörig ansieht und die als eine Art „Biblia pauperum“ den Gläubigen zur Andacht dienten. Das Fastentuch der Michaelerkirche von 2004 verändert sich jeden Sonntag. Am ersten Sonntag ist nur das schwarze Tuch zu sehen, das das Licht der Apsisfenster kaum mehr durchlässt, jeden darauf folgenden Sonntag füllt eine Reihe von großflächigen Fotos das dunkle Tuch aus, so dass nach der feierlichen Anbringung des siebenten Registers vor der Auferstehungsfeier am Karsamstag 21 Bilder zu sehen sind und das Schwarz des Tuches nur mehr als Rahmung erscheint. Das Fastentuch trägt daher den Titel „Ich vertraue auf das Licht“. Die Darstellungen sind, wie bei den mittelalterlichen Tüchern, in einer Form der „Typologie“ aufeinander bezogen. Die linke Spalte der Abbildungen bezieht sich auf Texte aus dem Alten Testament, die mittlere Spalte auf Perikopen des Neuen Testamentes und die rechte Spalte auf die Gegenwart. Die obersten drei Bilder vollenden das Fastentuch: Das letzte Bild mit den Regenbogenfarben symbolisiert die Hoffnung der Auferstehung, im obersten Register erscheint auch im mittleren Bild der einzige Schriftzug des Fastentuches: „Resurrexit“.⁶⁰¹ Das Fastentuch der Michaelerkirche von 2004 zeigt einige Besonderheiten, die es von anderen Velen deutlich unterscheidet: Es ist erst am Ostersonntag „vollendet“, das Wachsen symbolisiert die Erwartung der Erlösung, die additive Steigerung ist bei Fastentüchern ein Novum. Das Tuch wird über den Zeitraum der Fastenzeit hinaus präsentiert, es verbleibt bis zum Weißen Sonntag (Sonntag nach Ostern). Die Leserichtung von unten nach oben bricht ebenfalls die üblichen Konventionen, die mobile

⁵⁹⁹ vgl. Mohler 2012, S. 13.

⁶⁰⁰ vgl. Mohler 2012, S. 15.

⁶⁰¹ Die genauen Bildbeschreibungen aller 21 Fotoarbeiten und die theologischen Bezüge sind in der Diplomarbeit von Gabriele Mohler nachzulesen.

Anbringung der Fotografien sorgt im Gegensatz zu fertigen Bilderwänden für Bewegung (Abb. 240 – 241).

Angebracht ist das Tuch an dem Ort, wo es früher als Totentuch im Chorgestühl zu sehen war.⁶⁰² Das theologische Konzept und meditative Impulse zum Fastentuch sind auf einem Folder zusammengefasst, der zu freien Entnahme aufliegt.

2.4. Das Fastentuch von St. Othmar, Mödling

Das monumentale Velum (6,30 x 13 m) für die gotische Stadtpfarrkirche⁶⁰³ entstand 1999 und besteht aus drei Bahnen (Abb. 242). Es wurde von Doris Frass-Heckermann mit Dispersion auf Baumwollmolino gemalt. Ein in schwarzen strichlierten Linien geneigtes Kreuz hebt sich von den Farbräumen des Hintergrundes ab. Der Längsbalken des Kreuzes verläuft von links unten diagonal nach oben über alle drei Bahnen der Tücher. Die Farben des Hintergrundes und ihre Symbolik wurden von der Künstlerin bewusst gewählt. Grün, das im linken oberen Feld der Tücher vorherrscht, steht für Hoffnung und Leben, es ist für Doris Frass die Farbe der Mitte, gleichweit entfernt von der hellsten Farbe (Gelb) im Farbkreis, wie auch von der dunkelsten Farbe (Violett). Das In-Sich-Ruhen dieser Farbe ist für die Künstlerin Sinnbild der Gegenwart Gottes.⁶⁰⁴ In der Liturgie wird diese Farbe für die meisten Sonntage des Jahreskreises verwendet. Das von rechts unten diagonal nach oben strebende Blau steht für das Strahlen des Himmels, es besitzt für die Künstlerin nichts Materielles, nichts Greifbares, gleichzeitig ist es die kühlfste Farbe des Farbkreises. Frass bezeichnet Blau als Farbe der Treue und der Sehnsucht nach Gott, die den Geist in die Unendlichkeit zieht. Violette Farbtöne wurden über die blaue Fläche mit breiten Pinselstrichen gesetzt, an manchen Stellen verdeckt das Violett den blauen Untergrund. Diese Farbe beschreibt Doris Frass als Mittlerfarbe zwischen dem Blau des Himmels und dem Rot der Erde. Christus wird in seiner Mittlerfunktion ebenfalls oft mit einem violetten Mantel dargestellt, gleichzeitig ist Violett die liturgische Farbe der Fastenzeit und Ausdruck der Buße. Frass sieht in den Violettönen einen manchmal undurchdringlich erscheinenden Schleier der Verirrungen und gleichzeitig das Symbol für die Versuche, durch Reue wieder zum Glauben zurück zu finden.⁶⁰⁵ Das Schwarz der Kreuzzeichnung steht für Tod und Trauer, die

⁶⁰² vgl. Gabriele Mohler 2012, S. 11.

⁶⁰³ Adresse: St. Othmar, Pfarrgasse 18, 2340 Mödling

⁶⁰⁴ URL:<http://www.othmar.at/aktuell/fastenzeit/fastentuch/fastentuch.html> (6.1.2013)

⁶⁰⁵ vgl. URL:<http://www.othmar.at/aktuell/fastenzeit/fastentuch/fastentuch.html> (6.1.2013)

durchlässige Struktur der Zeichnung symbolisiert die Hoffnung. Die Neigung des Kreuzes soll die Zuneigung Gottes in der Menschwerdung Christi zeigen.

Das Fastentuch von St. Othmar ist in seiner Gestaltung der Abstraktion sehr nahe. Da es nur ein Motiv zeigt, würde es am ehesten noch dem von Reiner Sörries entwickelten Schema des Zentral-Typus entsprechen. Diese Zuordnung erscheint aber durch den sehr freien Duktus des Werkes doch eher gewagt zu sein. Die Bahnen des Fastentuches werden hinter der Sessio am Übergang in den Chorbereich angebracht und verdecken damit die Sicht auf den Hochaltar zur Gänze.

2.5. Fastenbild „Der Logos – Die segnende Hand“ Jürgen Messense; St. Johannes Nepomuk-Kapelle, Wien IX.

Das Werk von Jürgen Messense, das 2010 in der Nepomukkapelle⁶⁰⁶ zu sehen war, stellt unter den hier besprochenen Bildwerken für die Fastenzeit einen Sonderfall dar. Zum einen wurde es in keiner Pfarrkirche, sondern in einer Kapelle gezeigt und zum zweiten ist es ein Tafelbild und kein Fastentuch. Trotzdem soll es hier erwähnt werden, da dieses Bild durch die Anbringung vor einem weißen Tuch dem Erscheinungsbild eines Fastentuches sehr nahe kam und es außerdem als „pars pro toto“ für andere Fastenbilder stehen soll.⁶⁰⁷

Die Johannes-Nepomuk-Kapelle wird als Rektoratskirche geführt. Ein reger Verein bemüht sich vor allem um Aktivitäten auf dem Kunst- und Musiksektor. Die kleine Jugendstilkapelle von Otto Wagner, die 1895 am inneren Währinger Gürtel an der Stadtbahn errichtet wurde, ersetzte die Linienkapelle, die sich nur wenige Meter vom heutigen Standort des Wagner-Baus befunden hatte. Diese wurde abgerissen, da sie der Trassenführung der Stadtbahn im Wege stand. Die Nepomukkapelle war der erste christliche Sakralbau Otto Wagners⁶⁰⁸ und wird auch als Modell für die ein Jahrzehnt später errichtete Kirche am Steinhof gesehen. Die Kapelle wurde über dem Grundriss eines griechischen Kreuzes als Zentralbau mit einer kreisrunden Kuppel und vier kurzen

⁶⁰⁶ Adresse: Kapelle St. Johannes Nepomuk, U-Bahn Bogen 115-116, 1090 Wien

⁶⁰⁷ Fastenbilder werden in zahlreichen Kirchen der Erzdiözese angebracht (wenn auch oft nur in einer Quadragesima) z.B. die schon erwähnten Fastenbilder in St. Michael von Alfred Hrdlicka und Günther Krauss; Bilder von Maria Schwarz 2008 in der Kirche „Maria am Gestade“; ein Gemälde von Arnulf Rainer ebenfalls 2008 in St. Augustin, Fastenbild „Die Wüste“ Nikolaus Granbacher 2009 in St. Johannes-Nepomuk; diese Gemälde werden aber nicht immer vor dem Hochaltar bzw. in der zentralen Sichtachse angebracht.

⁶⁰⁸ 1871 wurde in Budapest eine in „maurischem“ Stil gehaltene Synagoge nach den Plänen von Otto Wagner errichtet, vgl. URL:<http://www.johanneskapelle.at/geschichte.asp?Seite=2> (11.8.2013)

Kreuzarmen errichtet. Die Altäre zeigen abgewandelte Renaissanceformen und sind noch dem Historismus verhaftet.

Das Fastenbild von Jürgen Messensee wurde während der Fastenzeit 2010 in St. Nepomuk angebracht und zeigt eine monumentale segnende Hand. Die Fingerhaltung des Segensgestus entspricht den Christusdarstellungen der byzantinischen Tradition (Abb. 244). In die Hand ist in griechischen Buchstaben das Wort „Logos“ in blauen Farbtönen eingeschrieben. „Logos“ steht für einen der vielschichtigsten Begriffe der griechischen Philosophie und wird mit „Wort,“ „Kraft,“ „Tat,“ „Seinshintergrund“ und „Gott“ übersetzt. Der Begriff „Logos“ wird im Prolog des Johannesevangeliums auch als Synonym für Christus verwendet. Messensee beschränkt sich in der Gestaltung des Velums auf wenige Farben, Gold-Gelb für die Hand, die in freiem Duktus gemalt wurde. Am Handballen und in der Handfläche scheint der weiße Malgrund durch, für die Binnenzeichnung wurde Schwarz und für die unterschiedlich großen Schriftzeichen in freier Anordnung eine Palette von Blautönen verwendet. Nach der Einteilung von Sörries ist dieses Tuch dem Zentral-Felder Typus zuzurechnen. Messensee malte dieses Fastenbild in einer reduzierten Stilistik, von der Manfred de la Motte meinte: „Die Knappheit des Bildgeschehens mag noch so konzis sein: da fehlt nichts, er lässt nur die Schnörkel weg, denn ein Bild ist nicht nur die Spur irgendeiner Verhübschungsaktion.“⁶⁰⁹ Angebracht wurde das Fastenbild auf dem Hochaltar, der zur Gänze mit einem zusätzlichen weißen Tuch verhüllt wurde.

⁶⁰⁹ Messensee 2006, S. 33.

3. Kirchenräume als regelmäßig bespielte Ausstellungsorte

Kirchen werden mancherorts als Ausstellungsräume für zeitgenössische Kunst verwendet. Das bekannteste Beispiel dafür ist und war die Kunststation St. Peter in Köln, die unter Pater Friedhelm Mennekes regelmäßig für internationales Aufsehen sorgte. Meistens gehen diese Initiativen auf Einzelpersonen zurück, manchmal bleibt es auch bei einer einmaligen Aktion. Auch in der Erzdiözese Wien gab und gibt es einige kirchliche Räume, die Ausstellungen beherbergen. Die Jesuitenkirche in Wien I. war immer wieder Gaststätte für kulturelle Aktivitäten, so wurden Kirchenopern aufgeführt und künstlerische Interventionen gesetzt.⁶¹⁰ Auch in der Votivkirche und in Räumen der Donau-City Kirche fanden vereinzelt Ausstellungen statt, die auch zeitgenössische Kunst ohne sakrale Ansprüche zeigten.⁶¹¹ Um diese Ausstellungen fanden des Öfteren Vortragsreihen und Diskussionsveranstaltungen statt.

Kunst wird im kirchlichen Bereich auch eingesetzt, um Aufmerksamkeit zu erregen. Im Rahmen der Stadtmission 2003 (Kongress 23. Mai – 1. Juni) in Wien wurden in der Kärntnerstraße zwölf Reproduktionen von Christusbildern aus der reichhaltigen Bildgeschichte aufgestellt. Im Salesianerkloster fand eine Ausstellung „Zeichen erzählen Lebensweisheiten“ von Ernst Wilfried Huber statt, und Kunststudenten wurden eingeladen, Interventionen für die Michaelerkirche und Maria am Gestade zu gestalten.⁶¹² Einzelaktionen gab und gibt es vielfältige,⁶¹³ regelmäßige Initiativen finden aber nur an wenigen Orten statt.

⁶¹⁰ In den 90er Jahren wurden im Rahmen des Festivals „Spectaculum“ unter anderem das Oratorium „La Betulia liberata“ von Mozart inszeniert. Ein Bericht darüber findet sich in der Wiener Kirchenzeitung vom 12. Juli 1992. 1997 war eine bildhauerische Arbeit namens „Trasporto straordinario“ von Erich Kofler, die mit dem Kunstpreis der Diözese Innsbruck ausgezeichnet wurde, in einer Seitenkapelle der Jesuitenkirche zu sehen.

⁶¹¹ Hier wäre die Ausstellung „Unbedingt“ – Spirituelle Tendenzen in der jungen Kunst Österreichs zu nennen, die im Jänner/Februar 1991 zu sehen war. Hierbei handelte es sich um eine „Wanderausstellung“. Die Kunstwerke von heute arrivierten Künstlern wie Manfred Walkolbinger, Leo Zogmayer, Gunther Damisch waren auch in Salzburg und Graz in kirchlichen Räumen zu sehen, vgl. Wiener Kirchenzeitung, 27. Jänner 1991.

Die Donau-City Kirche beherbergte in ihren Pfarrräumen im April 2002 unter dem Titel „Integration“ eine kleine Ausstellung mit Werken von Valentin Oman, M. Seibts u.a., vgl. Isabella Marboe, Dimensionen Gottes, in: Wiener Kirchenzeitung, 14. April 2002.

⁶¹² Berichte darüber finden sich in den Ausgaben der Monate Mai und Juni der Wiener Kirchenzeitung 2003.

⁶¹³ In letzter Zeit werden besonders im Rahmen der „Langen Nacht der Kirchen“ viele Aktivitäten gesetzt, z.B. war rund um diesen Termin im Stephansdom die Lichtinstallation „Chromotopia St. Stephan – Via Activa“ von Victoria Coeln zu sehen (2011/2012/2013). Auch das Stift Klosterneuburg bemüht sich um die regelmäßige Präsentation zeitgenössischer Kunst (auch aus eigenen Beständen) z.B. wurden 2014 anlässlich des Jubiläumsjahres unter dem Motto „hic&nunc“ 10 künstlerische Interventionen im Stiftsgebäude ermöglicht und eine Ausstellung der eingereichten Werke für den St. Leopold-Kunstpreis

Kunstinitiativen in Kirchen entspringen mehreren Motiven: Es sollen Denkanstöße für die Gemeindemitglieder gesetzt werden, zeitgenössischen Künstlern soll einerseits eine Plattform der Präsentation geboten werden, andererseits werden die Künstler angeregt, sich mit den Kirchenräumen und kirchlichen Traditionen auseinanderzusetzen, und schließlich soll der Dialog zwischen Kunst und Religion in Gang gesetzt werden. Meistens ist aber das spezifische Interesse des agierenden Pfarrers oder einer umtriebigen Einzelperson das ausschlaggebende Motiv für diese Initiativen⁶¹⁴. In der Erzdiözese Wien finden an mehreren Orten kontinuierlich Aktivitäten statt, auf drei soll in den nächsten Kapiteln eingegangen werden.

3.1. Die Kunstinitiativen in der Universitätskirche Wien I.

Die Kunstinstallationen, die ab 1999 in der Jesuitenkirche⁶¹⁵ stattfanden, sind mit der Person des Jesuitenpaters Gustav Schörghofer untrennbar verbunden. Pater Schörghofer ist Theologe und Kunsthistoriker, hatte ab 2000 den Vorsitz der Jury des Msgr. Otto Mauer-Preises inne und war bis 2012 als Künstler-Seelsorger der Erzdiözese Wien bestellt. 2013 legte er das Amt als Rektor der Jesuitenkirche nieder und wechselte an die Konzilsgedächtniskirche in Lainz, diese Veränderung lässt eine Lücke zurück. Einige Initiativen, die er in seiner Zeit als Künstlerseelsorger gesetzt hat, will P. Schörghofer weiter betreuen: den Kunstraum „Jesuitenfoyer“ und die Ausstellungen in der „Zacherlfabrik“.⁶¹⁶ Von den vielfältigen Aktionen, die in seiner Zeit an der Jesuitenkirche stattfanden, haben sicher die Interventionen im Rahmen der „Ausstellungsreihe“ POSITION:GEGENWART am meisten Aufsehen erregt. Der sakrale Ausstellungsort, die Jesuitenkirche, beherbergte seit 1999 durchaus kontrovers aufgenommene Projekte, über die in einem Artikel der Tageszeitung „Die Presse“ zu lesen war, dass man in der Kunstszene wissen sollte, dass bis zur Eröffnung des 21er Hauses diese Kirche eigentlich die größte Kunsthalle für raumfüllende Installationen war.⁶¹⁷ Dabei stellt diese Kirche mit ihrem hochbarocken Innenraum als

gestaltet; vgl. <http://www.stift-klosterneuburg.at/veranstaltungen/861,hier-und-jetzt-hic-et-nunc-10-kuenstlerische-interventionen-im.html> (14.6.2014)

⁶¹⁴ 2014 fand in der Votivkirche eine bemerkenswerte Ausstellung unter dem Titel „Leiblichkeit und Sexualität“ statt, die von David Rastas kuratiert und vom Verein Kunstglaube intiiert wurde, dem auch P. George Elsbett angehört.

⁶¹⁵ Adresse: Jesuitenkirche, Doktor-Ignaz-Seipel-Platz 1, 1010 Wien

⁶¹⁶ In der ehemaligen Insektenpulverfabrik im 19. Bezirk, die ab 1888 errichtet wurde und als architektonisches Unikum gilt, finden alljährlich Ausstellungen, Symposien und Konzerte statt. Informationen unter URL:www.zacherlfabrik.at. Das Jesuitenfoyer befindet sich in Sichtweite der Jesuitenkirche in der Bäckerstraße, Wien I.

⁶¹⁷ Spiegler 2013

Ausstellungsraum eine Herausforderung dar. Die Universitätskirche in Wien ist als Ordenskirche der Jesuiten erbaut, nachdem diesem Orden 1623 die philosophischen und theologischen Lehrstühle der Universität anvertraut worden waren. Die Jesuiten betreuten die Kirche bis zur Aufhebung des Orden 1773, nach der Neuzulassung wurde sie 1856 wieder zur zentralen sakralen Stätte der Gesellschaft Jesu. Der ursprünglich frühbarocke einfach ausgestattete Bau wurde von einem unbekanntem Baumeister zwischen 1623 und 1631 als Stiftung Kaiser Ferdinand II. errichtet. Ab 1703 erhielt sie ihre heutige Gestalt, Kaiser Leopold I. holte den italienischen Bildhauer und Maler Andrea Pozzo, der dem Jesuitenorden angehörte, nach Wien, um die Universitätskirche neu zu gestalten. Pozzo schloss die Kapellenfenster, um die Lichtführung des Langhauses zu steigern. In die Kapellenarkaden wurden Säulen eingestellt und nach römischem Vorbild Emporen mit halbrund vorspringenden Balustraden eingezogen. Das zuvor gleichförmig wirkende Langhaus erhielt durch diese baulichen Maßnahmen eine beachtliche Rhythmisierung. Der Hochaltar wurde als Teil der Chorraumarchitektur gestaltet, die Farbgebung des Raumes und die Ausstattung mit Stuckmarmor und den Deckenfresken mit der Scheinkuppel von Pozzo vereinheitlichen die Raumwirkung. Durch die Umgestaltung von Andrea Pozzo entstand ein für Österreich richtungsweisendes hochbarockes Ensemble, das durch seine Homogenität beeindruckt. Moderne Kunstwerke treten hier mit ihren Materialien und oft sperriger Reduziertheit in einen spannungsreichen Dialog mit der hochbarocken Farb- und Formenvielfalt. Die Interventionen im Kirchenraum stießen bei den kirchlichen Instanzen einige Male auf Unverständnis und Ablehnung, so meinte Almuth Spiegler, dass in diesem Zusammenhang mit Sanktionen gedroht wurde: „[...] es [gab] wegen des von Gustav Schörghofer kuratierten Programms legendäre Auftritte [...], bei denen Vorgesetzte wutschnaubend die Kirche verließen – mit den Worten ‚Das werden Sie zu verantworten haben.“⁶¹⁸ Die Reaktion auf die Altarrauminstallation von M. Kienzer und M. Erjautz war besonders heftig, da diese künstlerische Intervention das „Kernstück“ der Ausstattung, die liturgischen Orte, betraf. Andere Interventionen der POSITION:GEGENWART wurden weniger kritisiert. Im Rahmen dieser Ausstellungsreihe wurden seit 1999 meist zweimal im Jahr Arbeiten zeitgenössischer KünstlerInnen im Kirchenraum präsentiert. Ab 2003 wurden die Werke eigens für die Jesuitenkirche gestaltet, die Arbeiten waren während der Öffnungszeiten der Jesuitenkirche zu sehen. Folder und Veranstaltungsreihen wie Vorträge und Künstlergespräche sollten die Werke den

⁶¹⁸ Spiegler 2013

Interessierten näher bringen. Die Künstler waren oft auch Preisträger des Msgr. Otto Mauer-Preises. Die Liste der Beteiligten liest sich äußerst prominent: Joannis Avramidis, Karl Prantl (1999), Paolo Gallerani und Lois Anvidalfarei (2000), Florian Schaumberger (2001), Christoph Luger (2002 und 2003), Rudolf Hoflehner (2002), Tobias Pils (2003), Manfred Erjautz und Michael Kienzer (2004), Linda Christanell, Corinne Schweizer (2004), Michael Horsky (2006), Steinbrener/Dempf (2008), Gabriele Rothemann (2010), Heng Zhi (2012).

Diese Arbeiten waren in verschiedenen Techniken ausgeführt, es wurden Skulpturen, Gemälde und raumgreifende Objektkunst gezeigt, ganz im Sinne der von Simon Baier formulierten Definition:

„Der Begriff *Installation* dient als formale Beschreibung für den Großteil gegenwärtiger künstlerischer Produktion. [...] Die Installation konstituiert dabei nichts anderes als die Aktualisierung der Möglichkeit der Inklusion nicht nur aller Materialien und Techniken, sondern auch [...] aller anderen traditionellen Formen künstlerischer Produktion selbst.“⁶¹⁹

Eine ausführliche Dokumentation der Veranstaltungsreihe ist Desiderat. Es gibt nur einige Artikel und Kommentare zu den Interventionen von P. Gustav Schörghofer. Im Rahmen dieser Arbeit sollen drei Werke vorgestellt werden, die durch ihre unterschiedlichen Ansätze die Vielfalt der Möglichkeiten von Kunst im Kirchenraum aufzeigen.

3.1.1. Altarrauminstallation „General Systems“ von M. Kienzer und M. Erjautz

Nachdem seit 1999 zeitgenössische Kunstwerke in der Jesuitenkirche ihre temporäre Heimat gefunden hatten, wurde 2004 ein aufsehenerregendes Projekt umgesetzt, das bis heute in der Kirche zu sehen ist. Michael Kienzer und Manfred Erjautz⁶²⁰ gestalteten den Altarraum um, der Titel ihrer Arbeit lautete „General Systems“. Die Künstler sehen Kirche und Kunst als zwei Systeme an, die in ihrer Installation aufeinander prallen und in kontrastreiche Beziehung treten. Diese Intervention stieß auf sehr unterschiedliche Resonanz, die ungewöhnliche Gestaltung des „Epizentrums“⁶²¹ des liturgischen Geschehens war begleitet von heftigen Diskussionen. Dabei fanden die Gestaltung des Altars und des Ambos durch Michael Kienzer durchaus Zustimmung: Kienzer stellte

⁶¹⁹ Baier 2008, S. 129.

⁶²⁰ Beide Künstler sind Preisträger des Msgr. Otto Mauer Kunstpreises und haben auch in anderen Diözesen Aufträge im kirchlichen Bereich umgesetzt, z. B. Michael Kienzer eine Altarraumgestaltung für St. Andrä, Graz.

⁶²¹ vgl. Spiegler 2004

einen Altar auf, der aus zwölf Betonsesseln zusammengefügt ist, ein dreizehnter Sessel steht seitlich links vom Altar im Chorraum (Abb. 246). Die Vorderfront des Altares ist geschlossen, zehn quadratische Felder unterteilen die Fläche, an den Seiten ergeben sich durch die Anordnung der „Sessel“ Öffnungen. Der Ambo ist aus zwei offenen Betonquadern zusammengefügt. Das alltägliche Material, geschliffener grauer Beton, steht im gewollten Gegensatz zur barocken Überfülle des Innenraums. Die Symbolik der Sessel leitet sich vom Abendmahlsgeschehen ab, zwölf Jünger waren mit Jesus versammelt, ein Jünger – Judas – hat sich durch seinen Verrat von dieser Gemeinschaft ausgeschlossen. An diesen erinnert der abseits stehende dreizehnte Sessel, der auch als Mahnung für alle Ausgeschlossenen, Unverstandenen und Ausgegrenzten zu verstehen ist. Der Altar ersetzte einen Volksaltar aus Holz, der der barocken Formensprache nachempfunden war und ebenfalls auf einem vorgezogenen halbrunden zweistufigen Podest platziert war.

Der Ambo steht rechts vom Altar, aber seitlich zwei Stufen unterhalb dieses Podestes. Größeren Protest als die Objekte von Michael Kienzer haben die liturgischen Geräte und das Vortragekreuz aus Lego-Spielsteinen von Manfred Erjautz hervorgerufen (Abb. 247). Die liturgischen Geräte, bestehend aus Patene und Kelch wurden nur einmal verwendet, dann untersagte Kardinal Christoph Schönborn den weiteren Gebrauch. Sowohl das Material, billige Plastikspielsteine, als auch die Form liefen allen Konventionen zuwider. So ähnelte der Kelch einem rot-weißen Haus ohne Dach, das auf einer Bogenkonstruktion angebracht war. Ein Plastik-Einsatz ermöglichte hier erst die Verwendung als Trinkbehältnis. Ein blauer Lastwagen mit roten Rädern und einem Anhänger aus transparenten Legosteinen bildete eine Art Schale, in der die Hostien gestapelt, Platz finden können.⁶²² Da die Gestaltung der liturgischen Geräte die Forderungen der verbindlichen Anordnungen des AEM missachtete, das vorsieht, dass die liturgischen Gefäße aus haltbarem und als edel geltendem Material herzustellen seien und besonders Materialien, die nicht leicht zerbrechen, der Vorzug gegeben werden soll (als gewünschte Materialien werden Elfenbein, Metalle und eventuell Hartholzsorten genannt)⁶²³, wurde ihre weitere Verwendung untersagt.

Das Vortragekreuz aus Lego blieb im Unterschied zu den liturgischen Geräten im Gebrauch, während der Gottesdienste musste es aber durch ein konventionelles Kreuz ersetzt werden. Das Kreuz bestand aus durchsichtigen Lego-Steinen auf einem weißen

⁶²² Eine Abbildung findet sich unter der Webadresse URL:http://www.villingen-schwenningen.de/uploads/pics/RTEmagicC_kelch_patene_2004_03_jpg.jpg. (31.8.2013)

⁶²³ vgl. Die Feier der heiligen Messe 1996

Holzstab, ein gelber Lastwagen mit blauem Laderaum, dessen seitliche Wände offen standen, wurde an die Stelle des Korpus gesetzt. Der Künstler Manfred Erjautz wurde bei der Präsentation von „General Systems“ im Mai 2004 mit heftigen Vorwürfen konfrontiert. Er versuchte sein Kunstwerk in der Diskussion zu erläutern: Er habe sich schon vor den Werken für die Jesuitenkirche mit Lego-Bausteinen als Ausgangsmaterial für künstlerische Werke beschäftigt. Er wolle mit der Verwendung dieser Bausteine das Spielerische der Kindheit und gleichzeitig die Möglichkeit der Verwandlung, der Öffnung und die Vielfalt der Gestaltungsentwürfe von Lebensmodellen zum Ausdruck bringen. Seiner Ansicht nach gehe es bei der spielerischen Handhabung der Bausteine um den Entwurf von Lebensmodellen, die in der Kindheit spielerisch erprobt werden, und auch der Glaube biete solche Lebensmodelle an. Der Lastwagen im Kreuz stehe für Bewegung und Transitorisches, die Öffnung der Ladefläche ermögliche den Durchblick zum Tabernakel. Alle Erklärungsversuche stießen bei einigen Diskussionsteilnehmern auf Unverständnis. Die Assoziationen von Manfred Erjautz fand in ihrer verschlüsselten Symbolik wenig Verständnis.

„[Die Objekte waren] Zu erklärungsbedürftig für die meisten Diskutierenden sowie für den Provinzial der Jesuiten, Pater Severin Leitner, der sich dazu gesellte. Das Mysterium können mit diesen ‚Spielereien‘ nicht assoziiert werden – und theoretische Überbauten seien sowieso das ‚Übel‘ aktueller Kunst [...].“⁶²⁴

Die Installation gilt seither als Provisorium, eine offizielle Altarweihe fand nicht statt.⁶²⁵

Das Legokreuz wurde in einem Vandalenakt am 23. Dezember 2008 zerstört und teilweise entwendet, nur der Holzstab wurde in der Kirche aufgefunden. Der zerstörerische Akt, dessen Hintergründe bis heute nicht aufgeklärt wurden, bedeutete nicht nur einen ideellen, sondern auch einen materiellen Verlust, immerhin hatte das Werk des inzwischen arrivierten Künstlers einen Marktwert von 10.000 €. Manfred Erjautz und Gustav Schörghofer suchten nach einer Möglichkeit, dieses Werk zu ersetzen. Eine – etwas variierte – Nachbildung wurde, für Vandalen schwer zu erreichen, im April 2009 auf der barocken Kanzel angebracht und ist damit auch für den Kirchenbesucher weniger präsent. In der barocken Überfülle der Universitätskirche verschwindet das transparente Legokreuz seither beinahe. Nach dieser „entrückten“ Positionierung gibt es kaum mehr Protest gegen das von vielen ungeliebte Objekt.

⁶²⁴ Spiegler 2004

⁶²⁵ Seitens der Erzdiözese hätte diese, bedingt durch das für die Mensaplatte verwendete Material – Beton – nach den Richtlinien für die Altarraumgestaltung von 2000 auch nicht erfolgen können.

3.1.2. Installation „Konnexion 2“, Meina Schellander

Die Auseinandersetzung mit der französischen Philosophin und Mystikerin Simone Weil⁶²⁶ lag der raumgreifenden Installation für die Jesuitenkirche, die vom 18. Mai bis November 2008 zu sehen war, zu Grunde. Schellander hat sich schon vor der Arbeit für die Universitätskirche mit Verspannungen im Raum beschäftigt. So gestaltete sie 2007 für den Dom zu Maria Saal die Intervention „Konnexion 1“ als Hommage an ihre Mutter. Bei dieser Arbeit spielte nicht nur die religiöse Beheimatung ihrer Mutter, die regelmäßig den Wallfahrtsort Maria Saal besuchte, eine Rolle, auch Erinnerungen der Künstlerin an die Fäden, mit denen die als Näherin tätige Mutter arbeitete, spiegeln sich in den verwendeten Materialien, den gelben Fäden, wider. Die Arbeit für die Jesuitenkirche beschäftigte Meina Schellander längere Zeit, da die technische Durchführung eine besondere Herausforderung darstellte: „Es war ein mühsamer Prozess, denn es ist ja ganz schwierig mit der Montage. [...] Meine Idee war es, einen Parallelraum oder ein Parallelkonzept zu diesem barocken Raum zu schaffen.“⁶²⁷ Das Konzept der „Konnexionen“ greift die Idee auf, das der ganze Kosmos auf unsichtbare, geheimnisvolle Art verbunden und vernetzt ist. Schellander wählte zentrale Begriffe, die für die Widerständigkeit der Mystikerin Simone Weil stehen und die Auseinandersetzung mit dem Raum versinnbildlichten: Biegen, Brechen, Kippen, Gleiten. Diese waren als zentrale Schriftzeichen auf der Verspannung im Gewölbe des Längsschiffes zu sehen (Abb. 248 – 250). Die Schriftbänder „Schwerkraft“ und „Gnade“ in schwarzen Lettern, die in Längsrichtung im Gewölbe verspannt waren, spielten auf das erste Werk von Simone Weil an. Vor einem Seitenaltar war ein semitransparenter Vorhang angebracht, auf dem eine Widmung in weißer Schrift zu lesen war. Die Pfeile, die in verschiedene Richtungen zeigten, sollten auf die Verbindung von oben und unten, Himmel und Erde oder auch die Spannungen und Widersprüche, die das Leben der Philosophin bestimmt hatten, verweisen. Die Hängung der Schriftbänder und die Art ihrer Verspannung im Raum wurden auch von den vorgefundenen Verhältnissen bestimmt, wie die Künstlerin selbst betonte: „Dieser Dachstuhl mit den seitlich offenen Löchern, die quasi gerade auf das Konzept gewartet haben, bedeutete die einzige Möglichkeit einer Hängung. Alles andere

⁶²⁶ Simone Weil (1909 – 1943), franz. Philosophin jüdischer Abstammung. Politisch und sozial engagiert, versuchte die Verbindung von Politik und Religion. Ihr Denken war zunächst agnostisch, später wendete sie sich der christlichen Mystik zu, weiters beeinflussten auch platonische und buddhistische Gedankenwelten ihr Werk.

⁶²⁷ Interview mit Meina Schellander, URL:<http://www.augustin.or.at/article1066.htm> (28.8.2013)

in dieser Kirche lässt keine Verspannung zu, weil es keine Kraft zulässt.“⁶²⁸ Die transparente Intervention Schellanders hatte, gerade durch die raumgreifende Anbringung von zentralen Begriffen, die vielfältige Assoziationen zuließen, besondere lyrische Qualitäten.

3.1.3. Installation „Jesuitenkosmos“, Steinbrener & Dempf

Die Künstlergruppe Steinbrener & Dempf, die aus dem Bildhauer Christoph Steinbrener und dem Grafiker Rainer Dempf besteht, entwickelte für die Universitätskirche ein spektakuläres Projekt, das vom 27. November 2008 bis 24. Mai 2009 zu sehen war. Die Gewölbefresken der Kirche wurden mit einem Großdruck (ca. 550 m²) verhängt (Abb. 251 – 253). Das Material des Druckes erschien während des Tages wie ein transparenter Schleier über den Fresken, abends, von unten her beleuchtet, wurde das gedruckte Bild in kräftigen Farben sichtbar. Der Raumeindruck veränderte sich dadurch völlig, der hochbarocke Raum in seiner Farbenvielfalt fand seinen Abschluss in einem Weltraumfoto, das in kräftigem Azurblau und Weiß gehalten war. Die Technik des Bildwerkes stammt aus der Werbebranche und wird vor allem für die Verhüllung von Gebäuden eingesetzt, dabei wird auf ein engmaschiges, teiltransparentes Netz ein Foto gedruckt. Das Motiv, ein Foto der NASA, zeigte den Blick aus der Raumstation auf die Erde, Meere und Wolken sind erkennbar. Im Bereich des Altarraumes war auch ein schwebender Astronaut in seinem Raumanzug zu sehen. Die Installation dieses monumentalen Druckes kehrte den gewohnten Blick um: Nun war in der Decke der Kirche nicht mehr der in Illusionsmalerei ausgeführte barocke Himmel mit seinen Heiligen zu sehen, der Himmel stand nicht mehr offen, vielmehr wurde der Betrachter die Erde aus dem Blickwinkel des Weltalls gezeigt. Dieser umgekehrte Blick entspricht laut P. Schörghofer der Sichtweise, die der Ordensgründers Ignatius von Loyola in seinem Exerzitienbuch für die „Betrachtung über die Menschwerdung“ vorstellt. Ein Blick auf die Erde soll der Inkarnation vorangegangen sein: „Die drei göttlichen Personen betrachten die Erde und die auf ihr verstreuten Menschen. Da sie sehen, wie sie alle „zur Hölle absteigen“, beschließen sie, „das[s] die zweite Person Mensch werde.““⁶²⁹ Eine andere Assoziation legte der Titel „Jesuitenkosmos – Die Eroberung des Himmels mit technischen Mitteln“ nahe: Der nüchterne wissenschaftliche Blick hat den Blick auf die himmlischen Dinge abgelöst, die Ratio tritt in Konkurrenz zum Glauben und nimmt seine

⁶²⁸ Interview mit Meina Schellander, URL: <http://www.augustin.or.at/article1066.htm> (28.8.2013)

⁶²⁹ Schörghofer 2008, S. 50.

Stelle ein. Almuth Spiegler vertritt die These, dass die Botschaft des Bildes ambivalent sei und auch im Sinne des Denkens von Ignatius, dass Gott in allen Dingen zu suchen sei, also auch im Fortschritt, gedeutet werden könne.⁶³⁰ Gleichzeitig versuchten Steinbrener/Dempf 300 Jahre nach dem Tode Andrea Pozzos, an seine Technik des Trompe l'oeil mit moderner Technik anzuknüpfen. Auch hier wird die Auflösung des Sakralraumes illusioniert, Innen und Außen aufgehoben. Die Künstlergruppe führte damit das Konzept der Verhüllung und die damit verbundene Möglichkeit der neuen Sichtweisen weiter, das sie erstmals in der Neubaugasse in Wien VII. 2005 unter dem programmatischen Titel „Delete!“ umgesetzt hatte.⁶³¹

3.1.4. Installation „Fatsche I“, Gabriele Rothemann

Einen ganz anderen Charakter als die beiden voran besprochenen raumgreifenden Werke hat die Intervention von Gabriele Rothemann (Abb. 254 – 255). Das Hochaltarbild der Jesuitenkirche wurde von Februar bis Mai 2010 von einem Fotodruck (Digitaldruck auf Knittcanvas, 900x450 cm) verdeckt. Diese Intervention ist durchaus mit der temporären Anbringung eines Fastentuches vergleichbar, wenn auch die Verweildauer dieses Bildes wesentlich länger war. Ungewöhnlich war auf jeden Fall das Motiv, das für dieses „Hochaltarbild“ verwendet wurde. „Fatsche I“ zeigte die überdimensionale Schwarz-Weiß Photographie eines gehäuteten Hasen, der in ein Hasenfell gewickelt wurde, auf weißem Hintergrund. Der Kopf des Tieres war im Profil zu sehen, das Auge des toten Tieres war geöffnet, die Ohren standen vom Kopf ab. Die ganze Anordnung wirkte streng und distanziert zugleich, obwohl die Details des Felles, die Grauwerte der Haare die Weichheit und Verletzlichkeit des Tieres thematisierten. Das Bild ging auf eine Photographie zurück, die Gabriele Rothemann 2001 anfertigte. Dieses Motiv steht im Zusammenhang mit zahlreichen Arbeiten von Gabriele Rothemann, die immer wieder Bilder von Fellstücken, Photographien von toten Tieren und von in Fell gewickelten Tieren verwendete. Diese Photographien entstehen in einem langen Prozess. Zuerst wird das jeweilige Motiv zeichnerisch erarbeitet. So fließen zahlreiche Bildvorstellungen in die endgültigen Fotoarbeiten ein. So ungewöhnlich das Motiv war, so ließen sich doch zahlreiche Anknüpfungspunkte an die christliche Bildwelt feststellen. Einerseits ließ der Bildtitel „Fatsche I“ die Perikope des Lukasevangeliums anklingen, in der berichtet wird, dass ein Kind, in Windeln gewickelt, zu finden sei (Lk 2,12), andererseits könnte man bei

⁶³⁰ Spiegler 2008

⁶³¹ In der Neubaugasse wurden alle Schilder mit gelben Plastikplanen verdeckt.

diesem Titel auch an die Leinenbinden denken, mit denen der Leichnam Jesu umwickelt wurde (Joh 19,40). Der Hase ist in der Deutung des „Physiologus“ (ca. 200 n. Chr.) und der Patristik das Sinnbild des schwachen Menschen, der seine Rettung in Christus sucht, außerdem steht er für die Fruchtbarkeit und die Auferstehung Christi. Trotzdem war „Fatsche I“ ein durchaus gewagtes Bildmotiv, das wie P. Schörghofer meinte, auf Unverständnis stoßen könnte:

„Manche Betrachter mögen daher die Arbeit als blasphemisch empfinden, wenn auch mit solchen Zuweisungen sehr vorsichtig sein muss, wer an Jesus Christus glaubt, der selber wegen Blasphemie verurteilt worden ist. Was uns hier vom Hochaltar her anblickt, hat es in dieser Form noch nie gegeben.“⁶³²

So war diese Intervention trotz ihrer eher konventionellen Form durch das gezeigte Sujet in einem sakralen Raum ein gewagtes Experiment.

⁶³² Schörghofer 2010

3.2. St. Ruprecht, Wien I, als Ausstellungsraum

Die Gemeinde von St. Ruprecht hat sich besonders unter der Leitung des Schriftstellerpriesters P. Joop Roeland um den Dialog mit Künstlern bemüht und etablierte sich als „Künstlerpfarre“. Unter die Ägide dieses Priesters fallen auch eine umfangreiche Renovierung des Kirchenraumes und die Anbringung der Glasfenster von Lydia Roppolt. Auch heute bemüht sich das Rektorat, das der Jesuitenorden innehat, das Gemeindeleben durch Konzertreihen, vor allem im Bereich der „Alten Musik“, und andere künstlerische Aktivitäten zu bereichern. In der Pfarre gibt es auch einen Beauftragten für Kunst und Kulturbelange.

Die Umgestaltung unter P. Joop Roeland, der bis 2006 Rektor der Kirche war, betraf nicht allein die Langhausfenster, es wurde 1999 auch der Tabernakel von Ignaz Kienast im Seitenschiff platziert. In diesem Jahr wurde eine Vielzahl von ausstellerischen Aktivitäten gesetzt: So wurde im Mai 1999 eine Installation von Gottfried Hula zum Thema „Christusbild“ präsentiert,⁶³³ im Juli desselben Jahres fand eine Ausstellung der Textilkünstlerin Marianne Puschner mit farbenfrohen Filzobjekten aus dem Zyklus „Kinder“ statt.⁶³⁴ Die Ausstellungen sollten aber nach der Intention des für die Künstlerbetreuung zuständigen ehrenamtlichen Mitarbeiters der Pfarre möglichst in die Liturgie eingebunden sein und der Kirchenraum nicht als Galerie verwendet werden.⁶³⁵

So fanden regelmäßig in St. Ruprecht künstlerische Interventionen während der Fastenzeit ihre temporäre Heimat. Der Bühnen- und Kostümbildner Cristof Cremer gestaltete in den Jahren 2003 – 2005 und 2008 Werke zu alttestamentlichen Prophetentexten (Abb. 256). Weitere künstlerische Interventionen in der Fastenzeit waren: 2006 eine „Fastentuchinstallation“ von Sasa Makarova (Abb. 257), 2007 Alfred Hrdlickas „Marsyas“ (Abb. 258), 2009 eine „Psalmeninstallation“ von Sabine Müller-Funk, 2012 wurde eine Skulptur von Judith Wagner namens „Die nach den Sternen greift“⁶³⁶ und 2013 Rainer Wölzls „Das Monument“ gezeigt. Die Kirchenleitung von St. Ruprecht bemühte sich damit, auch das Erbe des Künstler-Priesters P. Joop Roeland weiterzutragen.

⁶³³ Wiener Kirchenzeitung, 23. Mai 1999. S. 24.

⁶³⁴ Biermeier 1999

⁶³⁵ vgl. URL: <http://www.ruprechtskirche.at/new/index.php?id=57> (10.8.2013)

⁶³⁶ vgl. URL: http://www.ruprechtskirche.at/new/fileadmin/assets/pdf/Die_nach_den_Sternen_greift.pdf einges. (10. 8. 2013)

3.2.1. Fasteninstallationen in St. Ruprecht

2003 wurde in St. Ruprecht erstmals eine Intervention von Cristof Cremer gezeigt. Unter dem Titel „Imagination des Unsichtbaren“ wurde während der Fastenzeit ein transparenter Vorhang in zwei verschiedenen Violetttönen im Chorraum zwischen Volksaltar und Gemeinderaum angebracht. Cremer knüpft mit dieser Arbeit an die Tradition der Fastentücher an, durch das Verschleiern der Sicht sollte ein Bewusstsein für das Unsichtbare, dem „Geheimnis des Glaubens“ geschaffen werden.⁶³⁷ In den darauf folgenden Jahren dienten alttestamentliche Prophetentexte als Ausgangspunkte der künstlerischen Umsetzungen, so wurde 2004 im Mittelgang ein Bodentuch mit Schriftzeichen aufgelegt, 2005 verhüllte Cremer den Altar mit einem Fotodruck, 2008 stellte der Künstler ein goldenes hausförmiges Gebilde auf einem weißen Sockel vor dem Altar auf, das die Proportionen der Ruprechtskirche aufgriff und vielfältige Deutungen (Haus, Tempel, Reliquienschrein, Bundeslade) in freier Assoziation zum Text des Propheten Haggai über den Wiederaufbau des Tempels zuließ.

2006 wurde in der Fastenzeit eine Intervention von Sasa Makarova im Hauptschiff der Ruprechtskirche angebracht (Abb. 257). Die Künstlerin hatte passend zu den Texten des Propheten Maleachi, die in den Lesungen verwendet wurden, ein Gemälde in Form eines Tau-Kreuzes gestaltet. In der Kirche wurde aus konservatorischen Gründen eine Reproduktion auf dem Fußboden ausgelegt. Dass das Kunstwerk „begangen“ wurde, stellte für die slowakische Künstlerin ein Novum dar: „Es war für mich eine große Herausforderung, mir vorzustellen, dass die Menschen meine Kunst berühren.“⁶³⁸ Violett wurde als Reminiszenz an die Fastenzeit als dominante Farbe vor allem im Hintergrund des Gemäldes eingesetzt, im Längsbalken des Bodentuches war eine rotgewandete Königsgestalt zu sehen, die seitlich von Engelsingestalten flankiert wurde, unterhalb der zentralen Figur wurden zentrale Stellen aus Maleachi im Sinn einer „biblia pauperum“ illustriert.⁶³⁹ Die Textvorlage spricht von der eschatologischen Endzeit, dem Tag des Herrn, der Vernichtung bringt und dem das Erscheinen des Propheten Elija vorausgeht (Mal 3,21 ff.). Das Schreckensszenarium ist in der expressiven Maltechnik der Künstlerin, die sich in der Auseinandersetzung mit den französischen Fauvisten wie Vlaminck und Bonnard entwickelte, in intensiver Farbigkeit dargestellt, eine brennende Stadtlandschaft und fliehende Menschengruppen sind erkennbar. Makarovas eindringliches Werk

⁶³⁷ vgl. URL:<http://www.cristof-cremer.com/arbeitsbereiche/sakrales/installation>. (5.1.2011)

⁶³⁸ URL:<http://www.erzdioezese-wien.at/content/artikel/a10546/> (24.7.2012)

⁶³⁹ URL:<http://www.erzdioezese-wien.at/content/artikel/a10546/> (24.7.2012)

korrespondierte in der Expressivität der Farben mit den Glasfenstern von Lydia Roppolt und setzte einen eindrucksvollen Kontrapunkt.

3.2.2. Marsyas – Antiker Mythos versus Christentum

2007 wurde in der Ruprechtskirche eine Bronzeplastik des in Kirchenkreisen und auch in der Erzdiözese Wien durchaus umstrittenen⁶⁴⁰ Bildhauers Alfred Hrdlicka als Altarrauminstallation gezeigt. Die Figur des Marsyas lag schräg wie ein Stolperstein über den Altarraumstufen (Abb. 259). Das Werk Hrdlickas war eine Leihgabe der Galerie Hilger und stammt aus der langen Beschäftigung des Künstlers mit dem Mythos um den griechischen Satyrn, der Apoll zum Wettstreit herausforderte und als Verlierer von Apoll grausam gehäutet wurde. Für Hrdlicka stellte Marsyas den Inbegriff des Aufbegehrens gegen die Autoritäten dar: „Er war für mich immer, obgleich in der antiken Sage ein Halbgott, ein `Mann des Volks`, der die Obrigkeit, in der Sage also die Gottheit nicht akzeptiert, sondern herausfordert.“⁶⁴¹

„Marsyas II“ war im Gegensatz zu „Marsyas I“, einer Marmorskulptur, die 1962 entstand, als hängende Figur konzipiert. 1963 schuf Hrdlicka „Marsyas II“ aus Untersberger Marmor, diese wurde auf der Biennale in Venedig 1964 gezeigt.⁶⁴² Im darauf folgenden Jahr schlug der Künstler dieser Skulptur die Arme ab. Hrdlicka meinte in einem Interview, dass er ihr also das angetan habe, was Apoll den Marsyas erleiden ließ: Sie [werden] geschunden, gehäutet und zu Tode gearbeitet.⁶⁴³ Durch die Deformation wirkt die Figur als geschlossener Block, die Beine liegen parallel, der armlose Torso geht schulterlos in den geschorenen Kopf über. Die Nacktheit der Gestalt stellte im Kirchenraum für manche Gottesdienstbesucher eine Provokation dar. Diese Skulptur wurde im Kontext mit dem Kirchenraum zum vielschichtigen Symbol. Eine Predigtreihe zum Thema „Religion und Gewalt“ begleitete die Installation, die rund um das Gedenken an das Novemberprogramm 1938 gezeigt wurde. Das Erinnern an die Verfolgung und Vernichtung der jüdischen Bevölkerung unter dem Nationalsozialismus hat in der Ruprechtskirche, die am Rande des ehemaligen jüdischen Viertels nahe der Synagoge in der Seitenstettnergasse und in Sichtweite zum Gedenkort am Morzinplatz, auf dem das Gestapo-Amtsgebäude stand,

⁶⁴⁰ 2008 wurde ein Werk Hrdlickas, das in der Ausstellung „Religion, Fleisch und Macht – das Religiöse im Werk von Alfred Hrdlicka (11.März – 17. Mai Dommuseum Wien) zu sehen war, nach Protesten abgehängt.

⁶⁴¹ Hrdlicka 1988

⁶⁴² Die Skulptur befindet sich heute im Stuttgarter Stadtmuseum, in der Ruprechtskirche war ein Bronzeguss des Werkes zu sehen.

⁶⁴³ URL: www.2.germanistik.uni-freiburg.de/dafphil/internetprojekte/inernetprojekte/projekte7/website/marsyas2.html. (10.9.2013)

liegt, Tradition. Das Werk Hrdlickas wurde im Kontext mit der Vieldeutigkeit des Raumes und den liturgischen Vollzügen in der Deutung des Kirchenrektors P. Gernot Wissers zum Stolperstein für [...] Selbstgewissheiten, und die subtilen Formen von Gewalt.⁶⁴⁴ Dass für diese Installation ein Werk von Alfred Hrdlicka gewählt wurde, stieß nicht nur auf Begeisterung, galt und gilt dieser Künstler wegen seiner kommunistisch-atheistischen Weltanschauung in Kirchenkreisen als umstritten. Und doch setzte sich Hrdlicka auch mit religiösen Themen auseinander. Der Plötzenseer Totentanz und eines seiner letzten Werke, die Gedenkstätte von Restituta Kafka im Stephansdom⁶⁴⁵, wären hier zu nennen. Christus als unschuldig Hingerichteter, der für die Anliegen der Armen eintrat, war für Hrdlicka, der gegen jede Form des Faschismus und Rassismus auftrat, eine Chiffre für die unterdrückte Menschheit – ebenso wie Marsyas.

⁶⁴⁴Gernot Wisser SJ, Was macht ein Hrdlicka im Altarraum?,
URL:<http://www.ruprechtskirche.at/new/index.php?id=71> (8.Sept.2013)

⁶⁴⁵ Die Büste der Sel. Restitua Kafka ist seit dem 27. Mai 2009 in der Barbarakapelle im Stephansdom angebracht.

3.3. Kunst im Karner – Mödling, St. Othmar, NÖ

Seit 2005 gibt es durch eine engagierte Initiative im romanischen Karner,⁶⁴⁶ der neben der Pfarrkirche St. Othmar zu finden ist, regelmäßig bemerkenswerte Ausstellungen, die von Vortragsreihen begleitet werden. Durch diese Veranstaltungen bekommt der sonst wenig genutzte Raum, der auch als Pantaleonskapelle seit 1346 bekannt ist und in dem auch Messen für kleinere Gruppen abgehalten werden können, eine neue Funktion.

Der Karner in Mödling wurde als Rundbau mit einer Apsis wahrscheinlich am Ende des 12. Jahrhunderts errichtet. Die in den Quellen angegebene Bauzeit schwankt – einige Autoren geben die Jahre nach 1182 an, andere sprechen von 1220. Als möglicher Bauherr wird Herzog Heinrich der Ältere von Mödling, ein Sohn des Babenbergers Heinrich II. Jasomirgott, angegeben. Ähnliche Karneranlagen aus diesem Zeitraum finden sich in Bad Deutsch-Altenburg, Tulln und Petronell-Carnuntum. Seiner Funktion als Beinhaus für den um die Kirche befindlichen Friedhof verdankt der Karner in Mödling wahrscheinlich auch sein unübliches Patrozinium, St. Pantaleon wird in der Ostkirche als Fürsprecher für die Sündenvergebung verehrt.

Nach dem Magyarensturm 1252 wurde der Karner neu aufgebaut und mit einem Stockwerk versehen, bei diesem Umbau wurden auch die Fenster im Hauptraum vergrößert. Die ursprünglichen Kapitelle der Halbsäulen wurden wieder verwendet und ein neuer Lilienfries angebracht. Die zwei Bauphasen des Zentralbaus können durch die unterschiedliche Ausführung des Mauerwerkes an der Außenseite gut unterschieden werden. Für den ersten Bau wurden Steinquader verwendet, in der zweiten Bauphase überwiegen Bruchsteine. Im Innenraum befinden sich bedeutende Freskenreste, unter anderem eine Jagd- und eine Kreuzigungsszene aus dem 13. Jahrhundert. Das bemerkenswerte spätromanische Stufenportal stammt aus der zweiten Bauphase des 13. Jahrhunderts. In den Friesformen (Spiralfries, Pfeifenfries, Lilienfries und Zangenfries) ähnelt es den Portalen von Kleinmariazell, dem Westportal des Stephansdomes und dem Brauttor des Domes zu Wr. Neustadt. Die markanten Knotensäulen, die heute auch als Logo für die Kunstinitiative dienen, wurden erst um 1900 bei einer umfassenden Renovierung des Portales durch Gustav von Neumann angefügt. Der romanische Karner wurde in der Barockzeit mit einem Glockenturmaufbau versehen, nachdem man die Pläne zum Abriss verworfen hatte; sein heutiges Aussehen erhielt der Karner von 1690 bis 1698, als nach den Schäden durch die Türkenkriege

⁶⁴⁶ Adresse: Pfarramt, Pfarrgasse 18, 2340 Mödling, NÖ

umfassende Baumaßnahmen notwendig geworden waren. Im 19. Jahrhundert erfolgten umfassende Renovierungsarbeiten und Umgestaltungen, das Fußbodenniveau des Hauptraumes und der Apsis wurde erhöht, der Außenputz abgeschlagen und historistische Wand- und Deckengemälde, die die Vita des Hl. Pantaleon und einzelne biblische Szenen darstellten, von Theophil Melicher angebracht. Diese Malereien wurden 1968/69 aufgrund ihres schlechten Zustandes abgenommen und sind teilweise in das Volkskundemuseum Mödling verbracht worden. Bei diesen Restaurierungsarbeiten wurden auch die mittelalterlichen Fresken entdeckt. Der Karner besitzt seit 1995 einen Volksaltar, für dessen Mensa man eine Platte verwendete, die vorher als Podest vor dem Altar in der Apsis verwendet wurde.⁶⁴⁷

Seit 2003 versucht die private Kulturinitiative „Kunst im Karner“, den romanischen Zentralraum zum Ausstellungs- und Veranstaltungsort zu machen. Gründungsmitglieder der Initiative, die ab 2005 als Verein fungiert, waren die Künstlerin Mag. Lore Schanzer, Andrea Schubert und die Restauratorin Mag. Doris Reiser. Erste Anläufe zu einer Kulturinitiative wurden von Lore Schanzer in den 70er Jahren gesetzt, diese sehr ambitionierten Aktionen fanden aber wenige Unterstützer. Seit 2007 ist, gemeinsam mit Andrea Schubert und Martina Klein, Mag. Doris Reiser⁶⁴⁸ die treibende Kraft der „Arbeitsgemeinschaft Karner“, die sich bemüht, die Ausstellungen im Karner durch ein abwechslungsreiches Veranstaltungsprogramm dem Publikum näher zu bringen. Als Ziele der Initiative werden auf der Webseite⁶⁴⁹ angeführt, dass der Karner ein Kommunikationszentrum Mödlings werden soll, von dem neue Impulse ausgehen und wo Kunstbetrachtung zum Erlebnis für alle Sinne gemacht soll, dabei wollen die Veranstalter alle Altersstufen ansprechen. Durch die Auswahl der Kunstwerke und die Veranstaltungen des Rahmenprogrammes soll gewährleistet sein, dass für die Pfarrangehörigen und Kirchenbesucher eine Möglichkeit der Glaubenserfahrung geschaffen wird. Dazu soll in Form von Meditationen, Lesungen und Musikveranstaltungen eine Plattform der Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk entstehen. Darüber hinaus sollen Kontakte zu zeitgenössischen Künstlern hergestellt und Einblick in ihr Schaffen ermöglicht werden. Das gesamte ambitionierte Projekt soll möglichst kostendeckend mit Hilfe von Sponsoren und Spendengeldern abgewickelt

⁶⁴⁷ vgl. URL:<http://www.bgmweb.at/sto/kik/kik.html> (28.8.2013)

⁶⁴⁸ Die Restauratorin und Malerin Mag. Doris Frass-Heckermann (ident mit Mag. Doris Reiser) wurde für ihre Aktivitäten, die von ihrem Engagement für „Kunst im Karner“ bis zu bildnerischen Werken rund um St. Othmar (Kreuzweg; Fastentuch, Platzgestaltung) reichen, am 11. März 2011 mit der Goldenen Ehrennadel der Stadt Mödling ausgezeichnet.

⁶⁴⁹ URL:http://www.bgmweb.at/sto/kik/kik_idee.html (27.10.2013)

werden. Erklärtes Ziel ist es, dass der Pfarre St. Othmar keine Kosten daraus erwachsen. Die Initiative hat nur ein kleines Budget, und trotzdem gelingt es durch Engagement und persönliche Kontakte den Mitgliedern der „ARGE Karner“, jährlich ein anspruchsvolles Programm auf die Beine zu stellen.

Die Ausstellungen fanden im Zeitraum von 2004 – 2010 meist zweimal jährlich in den Monaten Juni und September statt, seit 2011 gibt es nur im September eine Veranstaltungsreihe.⁶⁵⁰

Die Ausstellungen zeigten Werke etablierter Künstler, die bis auf wenige Ausnahmen nicht explizit für den Karner geschaffen wurden, aber durch die Atmosphäre des romanischen Zentralraumes auf ganz spezielle Weise erlebbar wurden. Folgende Künstler haben seit dem Bestehen der Initiative im Karner zu Mödling eine Ausstellung bestritten: 2004 Josef Mikl „Christusbild“; 2005 Herwig Zens „Totentanz“; Benedikt W. Traut „Kunst & Geist“; 2006 Adolf Frohner „KREUZigungen“, Martin Krammer & Christian Hart „LEBEN(s)GESTALTEN“; 2007 Johannes Deutsch „EVOLUTION und/oder SCHÖPFUNG?“, Karoline Schodterer „GOTT-VERTRAUEN“; 2008 Judith Wagner „HIMMLISCHE(?)BEGEGNUNGEN“; 2009 Sabine Krist & Brigitte Petry „PASSION“, Irene Andessner „Madonna del Arte“; 2010 Hermann Nitsch „AUFERSTEHUNG-Dionysos oder Christus“, Leo Zogmayer „WORDEN – Bild und Wort“; 2011 Herbert Brandl „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen“; 2012 HEILIGE RÄUME? Moderne Sakralbauten; 2013 Helga Cmelka „Wasser des Lebens“.⁶⁵¹ Diese Ausstellungen waren von einem umfangreichen Programm begleitet, das 2012 auch Exkursionen zu ausgewählten Bauwerken einschloss.

Aus der Fülle der Ausstellungen, die auch im Internetauftritt des Vereines dokumentiert sind, sollen in den folgenden Kapiteln nur zwei Projekte behandelt werden.

3.3.1. Intervention von Hermann Nitsch „AUFERSTEHUNG – Dionysos oder Christus“

Die Gemälde, die im Rahmen dieser Ausstellung im Karner gezeigt wurden, stammten aus den Beständen der Sammlung Essl in Klosterneuburg. Zwei kleinere Schüttbilder und ein gelbes „Auferstehungsbild“ von Hermann Nitsch waren im Juni 2010 im Karner zu sehen (Abb. 260 – 261).

⁶⁵⁰ Als Gründe für die Reduktion des Angebotes führte Mag. Reiser in einem Gespräch am 15. Sept. 2013 an, dass die Kunstaktivitäten nur einen kleinen Publikumskreis ansprechen, der durch die Fülle der Veranstaltungen überfordert sei.

⁶⁵¹ vgl. dazu URL:http://www.bgmweb.at/sto/kik/kik_idee.html (27.10.2013)

Diese Ausstellung in einem – wenn auch nur sporadisch – liturgisch genutzten Raum erregte die Gemüter und ist daher durchaus als mutig zu bezeichnen. Hermann Nitsch ist – nicht nur für Kirchenbesucher – immer noch ein umstrittener Künstler, auch wenn inzwischen ein Museum in Mistelbach (NÖ) sich ausschließlich seinen Werken widmet. Nicht nur die formalen Aspekte seines Werkes - die Schüttbilder stehen in der Tradition der informellen Malerei eines Jackson Pollocks - sondern auch die lange Zeit bevorzugte Verwendung von Blut als Malmedium und die Ideen, die seinem Werk zugrunde liegen, eckten an. Dabei sind die „Bilder“ auch oft Relikte der großen Aktionen, die Nitsch als „Orgien-Mysterien-Spiele“ veranstaltete. Nitsch wird zu den prominenten Vertretern des Wiener Aktionismus der 1960er Jahre gezählt, sein Werk weist eine große Kontinuität auf. In der Auseinandersetzung mit der antiken Mythologie und den großen Religionen, besonders des Christentums entwickelte er das Projekt eines „Gesamtkunstwerkes“, das in Form einer mehrtägigen Aktion unter Einbeziehung aller Kunstformen (bildende Kunst, Musik, Theater...) eine karthatische Wirkung entfalten soll.

In kirchlichen Kreisen gilt die Verwendung von liturgischen Versatzstücken im Werk von Hermann Nitsch als provokant, wenn nicht sogar als blasphemisch.⁶⁵² So finden sich liturgische Geräte wie Kelche, Patenen und Messgewänder als Objekte des aktionistischen Rituals wieder. Die Schlachtung von Tieren, die nicht nur von Tierschützern heftig kritisiert wird, und das damit evozierte Opferritual knüpft im Orgien-Mysterien-Theater an die Tieropfer der antiken Kulte, aber auch an die Rede von der „Schlachtung des Lammes“ im Judentum und im übertragenen Sinn auch an das Christentum an.

Die Ausstellung im Karner, die rund um den evangelischen Kirchentag stattfand, war von heftiger Kritik begleitet, der der evangelische Pfarrer Klaus Heine dezidiert entgegentrat, wenn er meinte, dass „dies nicht die erste kontroversielle Ausstellung von Kunst-im-Karner [sei] [...]. Ganz bewusst sollen die Künstler und Werke die spirituelle Diskussion anregen und zur Vertiefung des Glaubens der interessierten Besucher dienen.“⁶⁵³ Dieses kontroversielle Werk sollte durch die begleitenden Veranstaltungen, die zahlreiche Vorträge und auch ein Orgelkonzert von Hermann Nitsch umfassten, dem kunstinteressierten Publikum näher gebracht werden. Der Titel der Ausstellung „Dionysos oder Christus“ greift auf die Auseinandersetzung des Künstlers mit den antiken Kulturen zurück und stellt den antiken Gott des Weines, der für Nitsch für die

⁶⁵² Bischof Kapellari spricht sich gegen jede Ausstellung von Werken dieses Künstlers in sakralen Räumen aus, vgl. URL:http://www.bgmweb.at/at/sto/kik/berichte_2010juni/kik_berichte_2010juni.html (28.10.2013)

⁶⁵³ URL:http://www.bgmweb.at/at/sto/kik/berichte_2010juni/kik_berichte_2010juni.html (28.10.2013)

Lebensbejahung steht, als Kontrapunkt zu Jesus Christus dar, steht aber auch für das Leben selbst. Das Werk von Hermann Nitsch provoziert durch seine ideengeschichtliche Dimension in einem Kirchenraum existentielle Fragestellungen nach Tod und Leben, Ritual und Religion, Ekstase und Askese.

Die gezeigten Werke von Hermann Nitsch stellten in dem steinsichtigen romanischen Raum einen spannenden Kontrapunkt dar. Das gelbe Auferstehungsbild war frei hängend an der Seite angebracht. Das an diesem angebrachte Malhemd konnte durch seine Tunikaform auch als Anspielung auf liturgische Gewänder gesehen werden. Die T-Form des Hemdes korrespondierte in seiner Grundform mit dem gotischen Kreuzigungsfresko zur rechten Seite des Bildes. Die kleinformatischeren roten Schüttbilder auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes boten einen kräftigen Kontrast zum hellen Beigeton des Sandsteines, Texturen und farbliche Aspekte stellten in diesem Sakralraum auch einen speziellen ästhetischen Reiz dar.

3.3.2. Leo Zogmayer „WORDEN“, 2010

Die Ausstellung von Leo Zogmayer, die vom 11. bis 26. September 2010 im Karner stattfand, war durch die meditative Wirkung der Werke dieses Künstlers geprägt. Die reduktionistischen Gemälde (Acryl hinter Glas) traten in einen reizvollen Dialog mit dem strengen Zentralraum. Fünf kleinformatische (40x50 cm bis 60x84) Gemälde und ein monochromes textiles Diptychon im Längsformat waren an der umlaufenden Wand angebracht (Abb. 262 – 263). Zur Ausstellung gehörte auch noch ein „Ready made“, eine bauchige Glasflasche, die, zu einem Viertel mit Wasser gefüllt, auf den Altar gestellt war (Abb. 264). Zogmayer verwendet für seine Bilder bedeutungsvolle Wörter und Wortspiele, die er oft zufällig entdeckt. Das berühmte Zitat von Ludwig Wittgenstein aus dem „Tractatus logico-philosophicus“, dass das Unsagbare, das sei, von dem man schweigen müsse, spielt für diese Wort-Bilder eine große Rolle. Die Tafeln trugen die Aufschriften „Worden“⁶⁵⁴, „Saying nothing“, „Water“, „Visible/Invisible“ und „Lk 17,21“, diese Bibelstelle verweist auf die Anwesenheit des Reiches Gottes.⁶⁵⁵

Die theologisch-philosophischen Überlegungen des Künstlers wurden in den Veranstaltungen und besonders in einem Künstlergespräch thematisiert. Das Werk Zogmayers führte im Gegensatz zu den Bildern des Hermann Nitsch zu keinerlei

⁶⁵⁴ Dieses Wortspiel lässt vielfältige Assoziationen zu – von engl. „Word“ bis zur grammatikalischen Abwandlung von „werden“.

⁶⁵⁵ Lk 17,21 („Man kann auch nicht sagen: Seht, hier ist es!, oder: Dort ist es! Denn: Das Reich Gottes ist (schon) mitten unter euch“), zit.aus: Die Bibel 1979

Protesten, noch dazu wo der Künstler schon mehrmals in kirchlichem Auftrag Altarräume umgestaltet hatte.

Nitsch und Zogmayer markieren gewissermaßen die Bandbreite des nicht immer einfachen Dialoges der Institutionen „Kirche“ und „Kunst“.

Schlussbemerkung

Diese Arbeit versucht in vier großen Themenfeldern dem Verhältnis der Katholischen Kirche und der Kunst in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts nachzugehen und anhand von Beispielen aus der Erzdiözese Wien zu belegen, dass sich das Verhältnis zwischen diesen beiden „Institutionen“ immer noch vielschichtig und spannungsreich gestaltet.

Im ersten Kapitel wurden allgemeine Positionen und Entwicklungslinien des Verhältnisses der Kirche als Mäzen und Auftraggeber und der Kunst, die sich spätestens ab dem 19. Jahrhundert zunehmend als autonom verstand, aufgezeigt.

Die bemerkenswerte Bautätigkeit der Erzdiözese Wien nach dem Zweiten Weltkrieg bot für viele Künstler ein reiches Betätigungsfeld. Wie gezeigt werden konnte, wurden aber oft nicht die innovativsten Kunstschaaffenden mit Aufträgen bedacht, so dass Querdenker wie Monsignore Otto Mauer mit seinem Gespür für die Avantgarde in der Erzdiözese Wien als Einzelkämpfer zu bezeichnen ist.

Die Ausstattung der Kirchenräume spiegelt nicht nur die formalen Vorzüge der jeweiligen Zeit wider, sondern muss auch den liturgischen Vorstellungen und Anforderungen entsprechen. Hier brachte die liturgische Bewegung, deren Protagonisten kurz vorgestellt wurden, neue Impulse, diese wurden durch das II. Vatikanische Konzil aufgegriffen und führten zu umfangreichen Umgestaltungen der Kirchenräume.

Diese Änderungen wurden in fast allen Pfarrkirchen vorgenommen, auch wenn oft zunächst künstlerisch wenig ansprechende Provisorien geschaffen wurden. Im zweiten Kapitel dieser Arbeit werden verschiedene Ansätze und Richtlinien, die in den einzelnen Diözesen Österreichs für die Umgestaltungen erarbeitet wurden, vorgestellt und verglichen.

In der Erzdiözese Wien wurde das sogenannte „Wiener Modell“ verabschiedet, das seit dem Jahr 2000 das Prozedere der Umgestaltung regelt. Die Unterschiede der Vorgangsweisen dreier Diözesen und ihre Auswirkungen auf den Gestaltungsfreiraum der Künstler werden aufgezeigt. Die Erzdiözese Wien gibt im Vergleich mit den Diözesen Linz und Steiermark sicher engere Vorgaben, trotzdem kann festgestellt werden, dass seit der Implementierung des „Wiener Modells“ sich die Qualität der Entwürfe vor allem durch die Etablierung von geladenen Wettbewerben verbessert hat.

Die von Martina Gelsinger in ihrer Dissertation getroffene Feststellung, dass die Purifizierung der Kirchenräume vor allem in den 60er und 70er Jahren des 20.

Jahrhunderts anzutreffen ist und gewissermaßen als denkmalschützerische „Zeiterscheinung“ angesehen werden kann, trifft durchaus auch auf die Erzdiözese Wien zu, wobei anscheinend hier wesentlich defensiver vorgegangen worden ist, als in der Diözese Linz. Unter den besprochenen Kirchen wurden nur wenige radikal purifiziert, vielleicht auch weil viele Bauten eine barocke Gesamtausstattung besitzen, die auch in der Blütezeit der Purifizierungswelle, der vor allem neugotische Ausstattungen zum Opfer fielen, als erhaltenswert eingestuft wurden. Das Communio-Modell mit den zentral positionierten liturgischen Orten wurde in der Erzdiözese Wien bei Umgestaltungen kaum umgesetzt, die radikale Umorientierung der gerichteten historischen Räume und die damit verbundenen denkmalpflegerischen Bedenken lassen dieses liturgisch spannende Modell der Raumgestaltung oft als wenig praktikabel erscheinen.

Nach den Einzelbesprechungen der Umgestaltungen wird versucht, eine Systematik zu erstellen, die auch Entwicklungslinien aufzeigen soll. Hier wäre eine weitere Vertiefung noch wünschenswert, hätte aber den Rahmen der Arbeit gesprengt. Das Projekt der dauerhaften Lösungen der Altarraumumgestaltungen ist in der Erzdiözese Wien noch lange nicht abgeschlossen, eine begleitende Dokumentation ist aber, anders als in der Diözese Linz, noch ein Desiderat.

Dem Verhältnis von Kirche und Kunst wird in dieser Arbeit noch in weiteren Themenfeldern nachgespürt: der Frage nach der bildlichen Ausstattung der Kirchen und der temporären Anbringung moderner Kunstwerke. Hier hat sich in den besprochenen Beispielen gezeigt, dass im besprochenen Zeitraum immer weniger neugeschaffene Bildwerke Platz in Kirchenräumen fanden, dennoch haben sich bei Kreuzwegsgestaltungen und „Künstlerfenstern“ durchaus bemerkenswerte Beispiele gefunden.

Die innovativsten Akzente werden sicher auf dem Gebiet der temporären Installation gesetzt. In der Erzdiözese Wien waren im Beobachtungszeitraum die Initiativen in der Jesuitenkirche unter Pater Gustav Schörghofer durchaus auf der Höhe mit den Kunstbestrebungen anderer Diözesen. Trotzdem bleibt die Annäherung an die zeitgenössische Kunst der Initiative von interessierten Einzelpersonen überlassen, ernsthafte Dialogbestrebungen der Kirchenleitung bleiben meistens in Ansätzen stecken, eine internationale Verständigung bleibt weitgehend ein Desiderat.

Das Verhältnis von Kirche und Kunst ist, wie mit den Beispielen aus der Erzdiözese Wien aufgezeigt werden konnte, ambivalent und angespannt. Beide hätten sich viel zu sagen.

Es wäre schade, wenn sie sich nur, um Arnulf Rainer zu zitieren, „aus der Ferne grüßen“ würden.

Literaturverzeichnis

Lehramtliche Quellen:

Johannes Paul II. 1980

Johannes Paul, II., Predigten und Ansprachen von Papst Johannes Paul II. bei seinem Pastoralbesuch in Deutschland sowie Begrüßungsworte und Reden, die an den Heiligen Vater gerichtet wurden, 15. bis 19. November 1980 / Hg.: Sekretariat d. Dt. Bischofskonferenz (Verlautbarungen des Apostolischen Stuhls 25), 3. Aufl., Bonn,1980.

Mediator Dei 1948

Pius XII., Rundschreiben über die heilige Liturgie, 20. November 1947, "Mediator Dei". Offizieller lateinischer und deutscher Text, Wien 1948.

Liturgie und Bild 1996

Deutsche Bischofskonferenz, Liturgie und Bild, eine Orientierungshilfe; Handreichung der Liturgiekommision der Deutschen Bischofskonferenz ; 23. April 1996, (Arbeitshilfen / Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz 132), Bonn 1996.

URL: <http://www.liturgie.de/liturgie/pub/op/dok/download/ah132.pdf> (24.7.2012)

AEM 1988

Allgemeine Einführung in das Römische Messbuch (AEM), Die neue Ordnung der Eucharistiefeier, endgültiger lateinischer und deutscher Text, Hg. Bischofskonferenzen Deutschlands, Österreichs, Schweiz u.a., Bonn 1975.

URL: <http://liturgie.de/aem.html>.(24.7.2012) bzw. Ausgabe 1975 URL:

https://www.sbg.ac.at/pth/links-tipps/past_ein/aem/inhalt.html. (22.11.2013)

Konzilskompodium 1990

Kleines Konzilskompodium. Sämtliche Texte des zweiten Vatikanums mit Einführungen und ausführlichem Sachregister. Hg. Karl Rahner, Herbert Vorgrimler, 22. Auflage, Freiburg 1990.

Messbuch 1998

Die Feier der Heiligen Messe. Messbuch, herausgegeben im Auftrag der Bischofskonferenzen Deutschlands, Österreichs, Schweiz sowie der Bischöfe Luxemburgs, Bozen-Brixen und Lüttich, 2. Aufl., Freiburg/Breisgau 1988.

Messbuch 2007

Grundordnung des Römischen Messbuchs. Vorabpublikation zum Deutschen Messbuch (3. Auflage) 12. Juni 2007, URL:<http://liturgie.de/liturgie/pub/op/dok/download/ah215.pdf> (24. Juli 2012)

Die Feier der heiligen Messe

Die Feier der heiligen Messe, Messbuch. Für die Bistümer des deutschen Sprachgebietes. Authentische Ausgabe für den liturgischen Gebrauch, 6.ergänzte Auflage, Köln, Friburg und Basel, 1996.

URL:<http://www.liturgie.de/liturgie/index.php?bereich=publikationen&datei=pub/op/dok/ALLEinfrM essbuch> (31.8.2013)

Leitlinien 1994

Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen. Hg. Die deutschen Bischöfe. Liturgiekommision, verabschiedet am 25. Okt. 1988, 4. ergänzte Aufl., Bonn 1994.

Richtlinien 2001

Richtlinien für die Gestaltung eines neuen Altares und der übrigen liturgischen Funktionsorte in den Kirchen der Erzdiözese Wien. Impulse für die pastorale Arbeit. Nr. 30. Hg. Pastoralamt der Erzdiözese Wien, Wien 2001.

Summorum pontificum 2007

Benedikt XVI, Apostolisches Schreiben Summorum pontificum. Brief des Heiligen Vaters an die Bischöfe anlässlich der Publikation. 7. Juli 2007 (Verlautbarungen des Apostolischen Stuhls 178), Bonn 2007.

Benedikt XVI. 2009

Rede in der Sixtinischen Kapelle

URL:http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti_ge_html (12.11.2013)

Sekundärliteratur:

Achleitner 1980

Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Bd. 1, Salzburg 1980.

Adolphsen 2002

Helge Adolphsen, Heiligkeit duldet keine Neutralität, in: Kunst und Kirche 3/2002, S.134 – 137.

Ansorge 1999

Dirk Ansorge, Christoph Ingenhoven, Jürgen Overdiek (Hg.), Raumerfahrungen. Raum und Transzendenz. (=Beiträge zum Gespräch zwischen Theologie, Philosophie und Architektur Bd. 1), Münster 1999.

Backovsky 2004

Bernhard Backovsky, Pius Parsch und Klosterneuburg, in: Heiliger Dienst (HID) 58, Fachzeitschrift für Liturgie. Österreichisches Liturgisches Institut, Salzburg, in Zusammenarbeit mit der Liturgischen Kommission für Österreich und den universitären liturgischen Instituten (Hg.), Salzburg 2004, S.100 – 103.

Baier 2008

Simon Baier, Installation als Form, in: Marc Jongen (Hg.), Philosophie des Raumes. Standortbestimmungen ästhetischer und politischer Theorie, München 2008, S. 129 – 140.

Baur 1994

Christian Baur, Zurück zu Violett-le-Duc?, in: Wilfried Lipp/Michael Petzel (Hg.), Vom modernen zum postmodernen Denkmalkultus (=Arbeitshefte des bayrischen Landesamtes für Denkmalpflege, Hg. Bayerisches Landesamt f. Denkmalpflege, 69) München 1994, S. 21 – 23.

Bäumler 2007a

Ann Katrin Bäumler u. Andreas Zeese, Wiener Kirchenbau nach 1945. Von Rudolf Schwarz bis Heinz Tesar. Reader zur Ausstellung „Heilige Zeiten. Wiener Kirchenbau nach 1945 – Von Rudolf Schwarz bis Heinz Tesar“, Wien 2007.

Bäumler 2007b

Ann Katrin Bäumler, Vom Historismus zur Moderne, in: Wiener Kirchenbau nach 1945. Von Rudolf Schwarz bis Heinz Tesar. Reader zur Ausstellung „Heilige Zeiten. Wiener Kirchenbau nach 1945 – Von Rudolf Schwarz bis Heinz Tesar“, Wien 2007, S. 9 – 24.

Belting 2005

Hans Belting, Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen, München 2005.

Beyer 2008

Franz-Heinrich Beyer, Geheiligte Räume. Theologie, Geschichte und Symbolik des Kirchengebäudes, Darmstadt 2008.

Bibel 1979

Die Bibel. Einheitsübersetzung, Freiburg/Basel/Wien 1979.

Biermeier 1999

Petra Biermeier, Meine Farbe bist du, in: Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien. Nr. 28.18. Juli 1999, S. 23.

Brandstetter 1984

Alois Brandstetter, Die Abtei. 2.Aufl., München 1984.

Breuß 2002

Renate Breuß, Anmerkungen zum Begriff Installationskunst, in: Projekt.Kunst.Kirche. Zeitgenössische Annäherungen an Jesus Christus. Hg. Walter L. Buder, Walter Schmolly, Mainz 2002, S. 43 – 47.

Brülls 2007

Holger Brülls, Wozu „Künstlerfenster“? Über das prekäre Verhältnis von Malerei und Glasmalerei in der Gegenwart. in: Das Münster 3/2007. Zeitschrift für christl. Kunst und Kunstwissenschaften, S. 186 – 200.

Brülls 2012

Holger Brülls, In Farbgewittern. Imi Knoebels neue Fenster im Chorumgang der Kathedrale zu Reims, in: Das Münster 1/2012. Zeitschrift für christl. Kunst und Kunstwissenschaften. 65. Jg., S. 42 – 49.

Böhler 2003

Bernhard A. Böhler, Monsignore Otto Mauer. Ein Leben für Kirche und Kunst, Wien 2003.

Böhme 2006

Gernot Böhme, Architektur und Atmosphäre, München 2006.

Boeckl 2003

Matthias Boeckl, Heinz Tesar. Zeichnungen/ Drawings, Stuttgart 2003.

Buranics 2007

Angelika Buranics u. Marion Fan, Pfarrkirche St. Florian, 1959 – 1963, in: Wiener Kirchenbau nach 1945. Von Rudolf Schwarz bis Heinz Tesar. Reader zur Ausstellung „Heilige Zeiten. Wiener Kirchenbau nach 1945 – Von Rudolf Schwarz bis Heinz Tesar“, Wien 2007, S. 48 – 51.

Bühren 2008

Ralf von Bühren, Kunst und Kirche im 20. Jh. Die Rezeption des Zweiten Vatikanischen Konzils, (=Konziliengeschichte, Hg. Walter Brandmüller, Reihe B: Untersuchungen), Paderborn u.a. 2008.

Charta der Villa Vigoni 2008

Charta der Villa Vigoni zum Schutz der kirchlichen Kulturgüter,
URL:www.dbk.de/imperia/md/content/schriften/dbk5.arbeitshilfen/ah_228.pdf. S. 92 – 93,
(16.11.2008)

Charta von Venedig

Internationale Charta von Venedig, <http://www.bda.at/documents/455306654.pdf>. (4. 11.2011)

Das Rosenkranztriptychon 1999

Das Rosenkranztriptychon von Ernst Fuchs in Wien. Hetzendorf. Hg. Pfarre Hetzendorf, Wien 1999.

Dehio Wien 1960

Dehio Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien. Topographisches Denkmälerinventar. Hg. Bundesdenkmalamt, 5. erg. Aufl., Horn/Wien 1996.

Dehio 1990

Dehio Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich nördlich der Donau. Topographisches Denkmälerinventar. Hg. Bundesdenkmalamt, Horn/Wien 1990.

Dehio 1993

Dehio Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien II. bis IX. und XX. Bezirk. Topographisches Denkmälerinventar. Hg. Bundesdenkmalamt, Horn/Wien 1993.

Dehio Wien 1996

Dehio Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien. X. bis XX. und XXI. Bis XXIII. Bezirk. Topographisches Denkmälerinventar. Hg. Bundesdenkmalamt, Horn/Wien 1996.

Dehio 2003a

Dehio Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich südlich der Donau, Teil 1, A bis L, Topographisches Denkmälerinventar. Hg. Bundesdenkmalamt, Horn/Wien 2003.

Dehio 2003b

Dehio Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich südlich der Donau, Teil 2, M bis Z, Topographisches Denkmälerinventar. Hg. Bundesdenkmalamt, Horn/Wien 2003.

Dehio 2003c

Dehio Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien I. Bezirk – Innere Stadt. Topographisches Denkmälerinventar. Hg. Bundesdenkmalamt, Horn/Wien 2003.

Dekanatspfarre Wien Folder

Dekanatspfarre Wien. Die Garnisonskirche zum Heiligen Kreuz, Folder o.J., o.S.

Denkmalschutzgesetz 1999

Denkmalschutzgesetz in der Fassung vom 19. August 1999, BGBl. I Nr. 170/1999. Hg. Bundesdenkmalamt. § 5, Abs. 1 Denkmalschutzgesetz.

URL: http://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1999_170_1/1999_170_1.pdf (13.11.2013)

Dietrich 2013

Christian Martin Maria Dietrich, Denkmalrecht. Ein Rechtsvergleich zwischen Deutschland und Italien. Europ. Hochschulschriften. Rechtswissenschaft. Frankfurt/Main 2013.

Eckmann 1968

Notker Eckmann, Kleine Geschichte des Kreuzweges. Die Motive und ihre künstlerische Darstellung, Regensburg 1968.

Effenberger 1998

Arne Effenberger, Vom Zeichen zum Abbild – Frühzeit christlicher Kunst, in: Byzanz. Die Macht der Bilder. Katalog zur Ausstellung im Dom-Museum Hildesheim. Hg. Michael Brandt u. Arne Effenberger, Hildesheim 1998, S. 14 – 39.

Erne 2010

Thomas Erne/ Schütz Peter (Hg.), Die Religion des Raumes und die Räumlichkeit der Religion (=Arbeiten zur Pastoraltheologie, Liturgik und Hymnologie Bd.63), Göttingen 2010.

Euler-Rolle 2010

Bernd Euler-Rolle, Denkmalpflege und moderne Kunst auf Augenhöhe, in: Kunst und Kirche auf Augenhöhe. Künstlerische Gestaltungen in der Diözese Linz 2000 – 2010. Hg. Martina Gelsinger, A. Jöchl, H. Nitsch, Linz 2010, S. 30 - 33.

Fenzl 1985

Annemarie Fenzl (Hg.), Franz Jachym. Eine Biographie in Wortmeldungen, Wien/München 1985.

Fisch 2012

Rainer Fisch, Wie wohnt Gott? Christliche Sakralarchitektur auf dem Prüfstand, in: Kirchen - Nutzung und Umnutzung. Kulturgeschichtliche, theologische und praktische Reflexionen. Büchse Angelika; Fendrich Herbert (Hg.), Münster 2012, S. 83 – 98.

Fladerer 2009

Hannes Fladerer, Gedanken zum Altar, in: Der Neue Trommler von St. Margaretha. Pfarrbrief Nr. 154. September bis November 2009. Hg. Pfarre St. Margaretha, S. 2.
URL:http://pfarre.hoefleindonau.at/images/RZ_brief%20154pdf. (3.1.2011)

Friedrich 2011

Otto Friedrich, 25 Jahre Gemeinde St. Ruprecht.
URL:http://ruprechtskirche.at/new/fileadmin/assets/pdf/fragmente_09_2011_für_web.pdf
(4.1.2012)

Frodl-Kraft 1970

Eva Frodl-Kraft, Die Glasmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart, Wien 1970.

Fuchs 2001

Ernst Fuchs, Phantastisches Leben. Erinnerungen, Berlin 2001.

Funke 2003

Dieter Funke, Psychoanalytische Überlegungen zum Raumerleben liturgischen Feierns, in: Albert Gerhards/Thomas Sternberg /Walter Zahner (Hg.), Communio-Räume. Auf der Suche nach der angemessenen Raumgestalt katholischer Liturgie, Regensburg 2003, S. 95 – 105.

Ganz 2007

David Ganz/ Georg Henkel, Kritik und Modernisierung. Der katholische Bildkult des konfessionellen Zeitalters, in: Reinhard Hoeps (Hg.), Handbuch der Bildtheologie. Bd. I: Bild – Konflikte, Paderborn/München/Wien/Zürich 2007, S. 262 – 285.

Gauss 1990

Norbert Gauss, Kirchenerweiterungen in Österreich. Versuch einer Typologie – eine Zwischenbilanz 25 Jahre nach dem zweiten Vatikanum, in: Österr. Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege. XLIV. Jg., Wien 1990, S. 1 – 25.

Gegenhuber 2008

Constantin Gegenhuber, Christliche sakrale Architektur. Neubauten in Österreich 1990 bis 2007. Eine kultur- und geistesgeschichtliche Abhandlung. Phil. Diss., Wien 2008.

Gegenhuber 2011

Constantin Gegenhuber, Gebaute Gebete. Christliche sakrale Architektur. Neubauten in Österreich 1990 bis 2011, Salzburg 2011.

Gelsinger 2007

Martina Gelsinger, Gewachsener Zustand oder ästhetisches Ärgernis? Kirche in Oberösterreich. Künstlerische Eingriffe und Umgestaltungen 1945 bis 2005. Phil. Diss. (unpubl.), Linz 2007.

Gelsinger 2010

Martina Gelsinger u.a. (Hg.), Kunst und Kirche auf Augenhöhe. Künstlerische Gestaltungen in der Diözese Linz 2000 – 2010. Festschrift für Bischof Dr. L. Schwarz zum 70. Geburtstag, Linz 2010.

Gerhards 1997

Albert Gerhards, Zehnder Frank Günter: Geleitwort. Bild-Raum-Feier. Kirche und Kunst im Gespräch, in: Dominik M. Meiering, Kunst im Dienst (an) der Kirche?, Regensburg 1997, S. 10 – 11.

Gerhards 1999

Albert Gerhards (Hg.), In der Mitte der Versammlung. Liturgische Feierräume (=Deutsches Liturg. Institut Heft 5), Trier 1999.

Gerhards 2003

Albert Gerhards, Wort und Sakrament – Zur Bipolarität von Liturgie und Kirchenraum. In: Communio Räume. Auf der Suche nach der angemessenen Raumgestalt katholischer Liturgie. Hg. Albert Gerhards, Thomas Sternberg, Walter Zahner, Regensburg 2003, S. 10 – 26.

Gerhards 2004

Albert Gerhards, „...zu immer vollerer Einheit mit Gott und untereinander gelangen“ (SC 48) – Die Neuordnung der Kirchenräume durch die Liturgiereform, in: Klemens Richter/Thomas Sternberg (Hg.), Liturgiereform. Eine bleibende Aufgabe. 40 Jahre Konzilskonstitution über die heilige Liturgie, Münster 2004, S.126 – 143.

Gerhards 2006a

Albert Gerhards (Hg.) unter Mitarbeit von Nicole Wallenkamp, Liturgie und Licht. Eine Orientierungshilfe (=Deutsches Liturgisches Institut Heft 7), Trier 2006.

Gerhards 2006b

Albert Gerhards u. Benedikt Kranemann, Einführung in die Liturgiewissenschaft, Darmstadt 2006.

Gerhards 2007

Albert Gerhards, Bauen als „Aussage religiöser Poesie“. Ein theologischer Blick auf Rudolf Schwarz, in: Rudolf Schwarz, Kirchenbau. Welt vor der Schwelle. Hg. Maria Schwarz, Albert Gerhards u. Josef Ruenauer, Nachdruck der 1. Aufl. 1960, Regensburg 2007, S. XIII – XIX.

Gerhards 2008

Albert Gerhards (Hg.), Ein Ritus – zwei Formen, Freiburg / Wien, 2008.

Glettler 2013

Hermann Glettler (Hg.), AndräKunst. Weitra 2013.

Gnilsen 2004

Harald Gnilsen, Das „Wiener Modell“ – Altarraumgestaltung in der Erzdiözese Wien, in: Heiliger Dienst (HID) Hg. Österr. Liturg. Institut Salzburg 58. 2004, S. 216 – 230.

Graf 1990

Alfred Graf, Fastentücher, in: Kunst und Kirche 3/1990, S. 226.

Harnoncourt 1992

Philipp Harnoncourt, Das Steirische Modell...für die Planung und Ausführung liturgiegerechten Bauens, in: Funktion und Zeichen. Kirchenbau in der Steiermark seit dem II. Vatikanum. Hg. Wolfgang Bergthaler, P. Harnoncourt, Heimo Kaindl, W. Rodler, Graz/Budapest 1992, S. 30 – 38.

Hasler 2002

Thomas Hasler, Sakralität und Architektur. Rudolf Schwarz, in: Kunst und Kirche 3/2002, S. 152 – 158.

Hell 2007

Bodo Hell, Tabernakel, Zu Kurt Straznickys Schattenplatten im Wiener Stephansdom, in: Mein Bild – meine Religion. Aspekte der Religion zu Bildern der Kunst. (Symposium 7./8. Juni 2007) Hg. Johannes Rauchenberger und Birgit Pözl, München 2007, S.

Hofmann 1983

Werner Hofmann, Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion, in: Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellungskatalog zur Ausstellung Kunsthalle Hamburg. Hg. Werner Hofmann, München 1983, S. 23 – 71.

Hoffmann 2009

Joachim Hoffmann, Die Idee zum Altar. Text aus der Einladung zur Altarweihe am 12. Sept. 2009, o.S.

Hösl 1998

Johann Hösl, Chronik Pfaffstätten. Bad Vöslau 1998.

Hrdlicka 1988

Alfred Hrdlicka, Interview in der Volksstimme, 3.5.1988,
URL:www.nachkriegssjustiz.at/vgw/1200_hoehstaedtpl.php (10.9.2013)

Hubel 2006

Achim Hubel, Denkmalpflege. Geschichte. Themen. Aufgaben. Eine Einführung, Stuttgart 2006.

Huse 1984

Norbert Huse (Hg.), Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, München 1984.

Ikonen des Ostens 1998

Ikonen des Ostens. Kultbilder aus fünf Jahrhunderten. Hg. Erzbischöfl. Ordinariat Bamberg (=Veröffentlichungen des Erzbischöflichen Ordinariates. Hauptabteilung Kunst und Kultur Bd. 4), Bamberg 1998.

Kapellari 2006

<http://www.zenit.org/de/articles/bischof-egon-kapellari-uber-die-zeitgenossische-kunst-als-herausforderung-an-die-kirche> (12.5.2014)

Kirchenführer Gertrudskirche

Kirchenführer. Die Gertrudskirche in Wien Währing, o.J.

Klages 1993

Helmut Klages, Traditionsbruch als Herausforderung. Perspektiven der Wertewandelsgesellschaft, Frankfurt u.a. 1993.

Klötzl 1992

Gebhard Klötzl, „Zwingende liturgische Notwendigkeit“ zu Altarraumumbauten? Bemerkungen zu § 5 Absatz 4 Denkmalschutzgesetz, in: Österr. Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege, Heft 1 – 2. 1992, S. 38 – 43.

Klötzl 2003

Gebhard Klötzl, Versöhnliches zum „Altarraumkonflikt“. In: Ober-St. Veit – eine Pfarre erneuert sich, in: Heiner Boberski u. F. Dostal (Hg.), Ober-St. Veit – eine Pfarre erneuert sich. Festschrift zur Innenrenovierung und Altarweihe im Jahr 2002 und zur Gemeindeerneuerung im Jahr 2003, Wien 2003, S. 34.

Klötzl Gebhard

Gebhard Klötzl, Überlegungen zum Inneren der Ober St. Veiter Kirche.
URL:http://www.members.a1.net/altar/neu_10.htm. page 9 (22.3.2010)

Kramreiter 1962

Robert Kramreiter, Die Schottengruft in Wien, Wien 1962.

Krasny

Elke Krasny, Pfarrkirche Möllersdorf..

URL:http://www.architekturhoe.at/be/detailansicht.php?architekturobjekt_id=545 (10.2.2012)

Krins 1998

Hubert Krins, Die Kunst der Beuroner Schule. „Wie ein Lichtblick vom Himmel“, Beuron 1998.

Kronthaler 1999

Stefan Kronthaler, Die Erneuerung einläuten, in: Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien, Nr. 39, 3. Okt. 1999, S. 18.

Kronthaler 2002a

Stefan Kronthaler, „Zur größeren Ehre Gottes“. Interview mit Hiltigund Schreiber, in: Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien, Jg. 154, Nr. 21, 26. Mai 2002, S. 15.

Kronthaler 2002b

Stefan Kronthaler, Fest trotz mancher Enttäuschung. Altarweihe mit Kardinal Christoph Schönborn in Kaiserebersdorf (1. Dez. 2002), in: Wiener Kirchenzeitung. Nr. 48, 1. Dez. 2002, S. 15.

Kronthaler 2002c

Stefan Kronthaler, Harmonie in Stein, in: Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien, Doppelnr. 51/52, 22. Dez. 2002, S. 22.

Kronthaler 2003a

Stefan Kronthaler, „Geschenk Jesu für die moderne Generation“, in: Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien, Nr. 16, 20. April 2003, S.18.

Kronthaler 2003b

Stefan Kronthaler, Gläserne Gegenwart, in: Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien, Nr. 51/52, 21. Dez. 2003, S. 25.

Koller 1996

Manfred Koller, Das Fastentuch von 1640 des Österreichischen Museums für Volkskunde, I. Zur Bedeutung und Restaurierung im Rahmen der Fastentücher Österreichs, in: Fastentuch und Kultfiguren. Sonderausstellung des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien. 22. März bis 12. Mai 1996. (= Österreichische Zeitschrift für Volkskunde Band L/99), Wien 1996, S. 59 – 82.

Kopp 2011

Stefan Kopp, Der liturgische Raum in der westlichen Tradition. Fragen und Standpunkte am Beginn des 21. Jahrhunderts (=Ästhetik-Theologie-Liturgik. Hg. H. Schwebel u. Albert Gerhards Bd. 54), Münster 2011.

Kühn 2003a

Christian Kühn, Wenn die Mitte im Weg steht, in: Spektrum der Presse, Ausgabe 4.1.2003, www.diepresse.at Archiv und URL:http://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-3-211-75786-4_48 (13.11.2013)

Kühn 2008b

Christian Kühn, Ringstraße ist überall. Texte über Architektur und Stadt 1992–2007, Wien 2008. URL:<http://www.books.google.de/books?isbn=3211757856>.(13.11.2013)

Kühn 2008c

Christian Kühn, Wenn die Mitte im Weg steht, in: Christian Kühn, Ringstraße ist überall: Texte über Architektur und Stadt 1992 – 2007, Wien/New York 2008, S. 146.

Lehmden 2002

Anton Lehmden, Pfarrkirche zur Kreuzerhöhung Deutschkreutz, Eigenverlag Pfarramt, Deutschkreutz 2002.

Leisch-Kiesl 2004

Monika Leisch-Kiesl/ Christoph Freilinger/ Jürgen Rath (Hg.), Altarraum als Gemeinderaum. Umgestaltung bestehender Kirchen, Linz 2004.

Lienbacher 2001

Martina Lienbacher, Das Verhältnis zwischen zeitgenössischer bildender Kunst und Kirche am Beispiel der Erzdiözese Wien, Theol. Dipl. Arbeit (unpubl.), Wien 2001.

Liturgie und Denkmalpflege 1994

Liturgie und Denkmalpflege. Über den verträglichen Umgang mit katholischen und protestantischen Kirchenräumen (=Veröffentlichungen des Institutes für Denkmalpflege an der ETH Zürich Bd 14), Zürich 1994.

Locher 2012

Hubert Locher, „The Holy Artwork“ Zur Annäherung der Kirchen an die zeitgenössische Kunst, in: Thomas Erne u. Peter Schütz (Hg.), Der religiöse Charme der Kunst, Paderborn 2012, S. 287 – 303.

Lorenzer 1981

Alfred Lorenzer, Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik, Frankfurt am Main 1981.

Löhnert

Walter Löhnert, 200 Jahre Pfarre Hetzendorf – 75 Jahre Rosenkranzkirche. Auszug. URL:<http://www.pfarre-hetzendorf.at/loe.htm> (13.11.2013)

Luhmann 2004

Niklas Luhmann, Einführung in die Systemtheorie. Hg. Dirk Baecker, 2. Aufl., Heidelberg 2004.

Malcherek 2002

Reinhold Malcherek, „Ich konnte meinen Herrgott nicht finden.“ Beobachtungen und Gedanken auf der Suche nach dem liturgischen Communio-Raum, in: Kirche und Kunst 65 Jg. 1/2002, S. 50. – 53.

Mantler 1995

Josef Mantler, Volksaltar und Denkmalpflege. Zur Problematik der Altarraumgestaltung nach dem II. Vatikanischen Konzil, Phil. Dipl. Arbeit. (unveröffentl.), Wien 1995.

Marboe 2002

Isabella Marboe, „Dimensionen Gottes“, in: Wiener Kirchenzeitung, Nr. 15., 14. April 2002, S. 23.

Marboe 2003a

Isabella Marboe, Kunstinterventionen, in: Wiener Kirchenzeitung, Nr. 22a, 1. Juni 2003, Stadtmission Special III, S. VII.

Marboe 2003b

Isabella Marboe, Nur die alten Mauern blieben stehen, in: Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien, Nr. 40, 5. Okt. 2003, S. 19.

Mayer 1990

Ernst Mayer, Herrschaft und Pfarre Unterwaltersdorf vom Beginn der Neuzeit bis 1683. Phil. Diss. (unveröffentl.), Wien 1990.

Meiering 1997

Dominik M. Meiering, Kunst im Dienst (an) der Kirche? (=Bild–Raum–Feier. Kirche und Kunst im Gespräch. Bd.1. Hg. Albert Gerhards/ Frank G. Zahnder), Regensburg 1997.

Meiering 2006

Dominik M. Meiering, Verhüllen und Offenbaren. Der verhüllte Reichstag von Christo und Jeanne-Claude und seine Parallelen in der Tradition der Kirche (=Bild-Raum-Feier. Studien zu Kirche und Kunst. Bd. 5. Hg. A. Gerhards u.a.), Regensburg 2006.

Meyer zu Schlochtern 2007

Josef Meyer zu Schlochtern, Interventionen. Autonome Gegenwartskunst in sakralen Räumen (=Ikon Bild+Theologie), Paderborn/ Wien 2007.

Mennekes 1995

Friedhelm Mennekes, Künstlerisches Sehen und Spiritualität, Zürich/Düsseldorf 1995.

Mennekes 2002

Friedhelm Mennekes, Zur Sakralität der Leere. Am Beispiel von Sankt Peter zu Köln, in: Kunst und Kirche, Jg. 65, 3/2002, S. 159 – 164.

Messensee 2006

Jürgen Messensee, In Memoriam Manfred de la Motte (1935 – 2005) „Das noch und das schon“, In: Messensee – Zoom. Katalog zur Ausstellung in der Sammlung Essl, Klosterneuburg 30.6. – 17.9.2006, Klosterneuburg/Wien 2006, S.

Mohler 2012

Gabriele Mohler, Das Fastentuch in der Wiener Michaelerkirche von 2004. Ein Dialog zwischen Gegenwart und Mittelalter. Phil. Dipl. Arbeit. (unveröffentl.), Wien 2012.

Mosebach 2003

Martin Mosebach, Häresie der Formlosigkeit. Die römische Liturgie und ihr Feind, 2. Aufl., Wien 2003.

Motsch 1994

Gerhard Motsch, Kirchenbau in Wien von 1945 – 1990. Theol. Dipl. Arbeit. (unveröffentl.), Wien 1994.

Muck 1964

Herbert Muck, Ort und Form des Tabernakels, in: Christliche Kunstblätter 102, Jg. 3/1964, S. 97. – 101.

Muck 1983

Herbert Muck, Kunst für und ohne Kirche, Zur Ausstellung an der Akademie der bildenden Künste Wien (6.9. – 30.10.1983), Wien 1983.

Muck 1988

Herbert Muck, Gegenwartsbilder. Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jahrhundert in Österreich (Hg. O. Uhl), Wien 1988.

Muck 1993

Herbert Muck, Raumerfahrung als Lebensentfaltung. Wie unmittelbar ist die Raumwirkung?, in: Kunst und Kirche 56 Jg. 2/1993, S. 112 – 115.

Novak 1996

Klemens Maria Novak, Der Altarraum der Kirche nach dem II. Vatikanum. Seine Rezeption aufgezeigt anhand der Pfarrkirchen des Dekanates Piesting, Theol. Dipl. Arbeit (unveröffentl.), Wien 1996.

Orte für lebendige Liturgie 2005

Orte für lebendige Liturgie an Beispielen von Kirchenraumgestaltungen der Diözese Eisenstadt von 1993 – 2004, gewidmet Dr. Paul Iby. Hg. Bauamt der Diözese Eisenstadt, Eisenstadt 2005.

Pacik 1991

Rudolf Pacik, Der Ambo in der erneuerten Liturgie. Zur Geschichte des Verkündigungsortes, in: Sursum corda. Festschrift für Philipp Harnoncourt zum 60. Geburtstag. Erich Renhart u. Andreas Schider (Hg.), Graz 1991, S. 243 - 254.

Pannold 1992

Wilhelm Pannold, Kirche und Kunst. Aufgaben, Umsetzungen, Erfahrungen, Einsichten, in: Funktion und Zeichen. Kirchenbau in der Steiermark seit dem II. Vatikanum. Hg. Wolfgang Bergthaler, P. Harnoncourt, Heimo Kaindl, W. Rodler, Graz/Budapest 1992, S. 51 – 58.

Parsch 1939

Pius Parsch u. Robert Kramreiter, Neue Kirchenkunst im Geist der Liturgie, Wien/ Klosterneuburg 1939.

Pfarrchronik Prigglitz

Pfarrchronik Prigglitz. Eintrag vom 23. Dez. 1963.

Pfarrkirche St. Peter

Pfarrkirche St. Peter am Moos, Muthmannsdorf, Kirchenführer, Wien o.J.

Pfarre Kirchschatz

Pfarre Kirchschatz, Folder zu Altar und Ambo, o.O., 2010.

Plate 1989

Manfred Plate, Der neue Wein und die alten Schläuche. Pastoraltheologische Überlegung, in: Horst Schwebel/ Andreas Mertin (Hg.), Bilder und ihre Macht. Zum Verhältnis von Kunst und christlicher Religion, Stuttgart 1989, S. 155 – 185.

Potz 1996

Potz Richard, Denkmalschutz im Spannungsfeld von Staat und Kirche, in: Kunst und Kirche Jg. 59, 3/1996, S. 170.

Rampold 2011

Reinhard Rampold u. Helmut Stampfer (Hg.), Leben vom Zentrum – Neue liturgische Orte in den Kirchen Tirols. Festschrift für Altbischof Dr. Reinhold Stecher anlässlich seines 90. Geburtstages, Innsbruck 2011.

Rauchenberger 1998

Johannes Rauchenberger, Bildende Kunst als Fundort theologischer Erkenntnis. Bausteine zur Bildtheologie, Phil. Diss. (unveröffentl.), Graz 1998.

Rauchenberger 1999

Johannes Rauchenberger, Biblische Bildlichkeit. Kunst – Raum theologischer Erkenntnis, (IKON. Bild+Theologie), Paderborn u.a. 1999.

Rauchenberger 2005

Johannes Rauchenberger, Kunst und Kirche sind einander fremd. Gespräch mit den Salzburger Nachrichten vom 13.07.2005.

<http://dearch.salzburg.com/articles/1826475?highlight=kunst+und+kirche> (28.11.2011)

Rauchenberger 2006

Johannes Rauchenberger, Was interessiert Gegenwartskunst an der Bildwelt des Christentums? In: Kunst im Licht. Wiederkehr der Religion in der Kunst?, in: IKaZ (Internationale katholische Zeitschrift) Communio 35. Jg., 3/2006, S. 492 - 510.

Rauchenberger 2007

Johannes Rauchenberger, Bestreiten, aber unterlaufen. Zum Kreativitätspotential zwischen christlichen Bildwelten und Gegenwartskunst am Beginn des 21. Jahrhunderts, in: Handbuch der Bildtheologie. Bd. 1: Bild – Konflikte. Hg. Reinhard Hoeps, Paderborn 2007, S. 354 – 375.

Rauchenberger 2011

Johannes Rauchenberger, Tote Steine? Sakralräume inszenieren und erleben, in: ThPQ (Theologisch-Praktische Quartalschrift) 159, Regensburg 2011, S. 19. – 17.

Rauchenberger 2012a

Johannes Rauchenberger, Gott ist [k]ein Museum. „Kunst und Kirche“: Zum Stand der Dinge nach 40 Jahren Debattenkultur – ein Update, in: Kunst und Kirche 02/2012, S. 5. – 14.

Rauchenberger 2012b

Johannes Rauchenberger, Orte des Bildes im Kirchenraum, URL:

http://alt.kultum.at/Lehre/WS2011_12/01_Bildorte_Essay_Rauchenberger.pdf (2.Dez.2013)

Renhart 2006

Erich Renhart u. Wiltraud Resch (Hg.), Orte der Feier und ihre Zeichen. Kirchenbauliche Erneuerungen in der Steiermark seit 1992 (=Theologie im kulturellen Dialog 13), Graz 2006.

Richter 1999a

Klemens Richter, Kirchenräume und Kirchenträume. Die Bedeutung des Kirchenraumes für eine lebendige Gemeinde, 2. Aufl., Freiburg/Basel/Wien 1999.

Richter 1999b

Klemens Richter, Heilige Räume. Eine Kritik aus theologischer Perspektive, in: Dirk Ansorge, Christoph Ingenhoven, Jürgen Overdiek (Hg.), Raumerfahrungen. Raum und Transzendenz. (=Beiträge zum Gespräch zwischen Theologie, Philosophie und Architektur Bd. 1), Münster 1999, S. 82 – 101.

Rodt 1976

Norbert Rodt, Kirchenbauten in Wien 1945 – 75. Auftrag, Aufbau und Aufwand der Kirche in Wien (=Veröffentlichungen des kirchenhistorischen Instituts Bd. 19), Wien 1976.

Rodt 1979

Norbert Rodt, Kirchenbauten in Niederösterreich 1945 – 1978, Anteil der Erzdiözese Wien. Auftrag, Aufbau und Aufwand der Kirche von Wien (=Veröffentlichungen des kirchenhistorischen Instituts Bd. 20), Wien 1979.

Rodt 1995

Norbert Rodt, Erzbischof Dr. Franz Jachym (1910-1984) der „Baubischof“ der Erzdiözese Wien, in: 50 Jahre Bauamt der Erzdiözese Wien. (=Beiträge zur Wiener Diözesangeschichte 36, Heft 2), Wien 1995. S.28 – 31.

Rombold 1998

Günter Rombold, Ästhetik und Spiritualität. Bilder, Rituale, Theorien, Stuttgart 1998.

Rombold 2004

Günter Rombold, Bilder – Sprache der Religion. (= Horst Schwebel/ Albert Gerhards, Ästhetik – Theologie – Liturgik Bd. 38), Münster 2004.

Röhrig 2004

Floridus Röhrig, Pius Parsch und die biblisch-liturgische Erneuerung im historischen Kontext, in: Heiliger Dienst (HID) 58. Fachzeitschrift für Liturgie. Österreichisches Liturgisches Institut, Salzburg, in Zusammenarbeit mit der Liturgischen Kommission für Österreich und den universitären liturgischen Instituten (Hg.), Salzburg 2004, S.115 – 119.

Ruprechtskirche 1998

Ruprechtskirche Wien, Kirchenführer (=Christliche Kunststätten Österreichs Nr. 314), Salzburg 1998.

Salmann 2012

Elmar Salmann, Ortlose Kirche. Formen des Weidewechsels religiöser Erfahrungen, in: Angelika Büchse (Hg.), Kirchen – Nutzen und Umnutzung. Kulturgeschichtliche, theologische und praktische Reflexionen, Münster 2012, S. 23 – 29.

Schachel 2005

Roland Schachel L. u. Erich Kaessmayer, Lydia Roppolt. Sakrales – Monumentales, Weitra 2005.

Schaffer 2004

Wolfgang Schaffer, Projektierung und Bauablauf einer Altarraumgestaltung in der Diözese Linz/Oberösterreich, in: Monika Leisch-Kiesel /Christoph Freilinger / Jürgen Rath (Hg.), Altarraum als Gemeinderaum. Umgestaltungen bestehender Kirchen, Linz 2004, S. 115 – 125.

Scheuch 1997

Albin Scheuch P. OSA, Der ästhetische Auftrag der modernen sakralen Kunst als Lob und Verherrlichung Gottes. Eine Untersuchung anhand des Schaffens von Lydia Roppolt, Theol. Diplomarbeit. (unveröffentl.), Wien 1997.

Schlimbach 2010

Guido Schlimbach, Für einen lange währenden Augenblick. Die Kunst-Station Sankt Peter Köln im Spannungsfeld von Religion und Kunst. Bild – Raum – Feier. Hg. A. Gerhards u.a. (=Studien zu Kirche und Kunst 7), Regensburg 2009.

Schmitt 1997

Stefan Schmitt, 1945 bis heute: Zur Entwicklung des Diskurses „Kirche und Kunst, in: Das Münster Jg. 50, 4/1997, S. 298 - 311.

Schmied 1990

Wieland Schmied, GegenwartEwigkeit. Gedanken zu Konzept, Sinn und Problematik dieser Ausstellung, in: GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit. Hg. Wieland Schmied in Zusammenarbeit mit Jürgen Schilling. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung, Berlin 1990, S. 11 - 26.

Schmiedbauer 2005

Martin Schmiedbauer, Alte und neue Fastentücher und ihre Verwendung in der Steiermark, Phil. Dipl. Arbeit. (unveröffentl.), Graz 2005.

Schottenkirche 1997

Schottenkirche. Wien. Kirchenführer (=Schnell, Kunstführer Nr.856), 2. überarbeit. Aufl., Regensburg 1997.

Schöne 1957

Wolfgang Schöne, Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst, in: W. Schöne/J. Kollwitz/H. v. Campenhausen, Das Gottesbild im Abendland, Witten u. Berlin 1957. S. 7 – 56.

Schöpferische Erneuerung

Schöpferische Erneuerung. Zum Fastentuch der Michaelerkirche Wien I. Folder. Eigenverlag der Pfarre, o.J.

Schörghofer 2008

Gustav Schörghofer, Der umgekehrte Blick, in: Welt der Frau. Die österreichische Frauenzeitschrift 12/ 2008, Linz 2008. S.

Schörghofer 2010

Gustav Schörghofer, Gabriele Rothemann, Fatsche I.
URL:http://je000010.host.inode.at/jesuitenwien1/jesuitenwien1_kunst_rothemann.html.
(5.3.2010)

Schreiber 2003a

Hiltigund Schreiber, In ursprünglicher Strahlkraft, in: Heiner Boberski u. F. Dostal (Hg.), Ober-St. Veit – eine Pfarre erneuert sich. Festschrift zur Innenrenovierung und Altarweihe im Jahr 2002 und zur Gemeindeerneuerung im Jahr 2003, Wien 2003, S. 6 – 8.

Schreiber 2003b

Hiltigund Schreiber, „Barock“-Traum für Alland, in: Wiener. Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien. Nr. 51/52, 21. Dez. 2003, S. 25.

Schütz 1999

Ilse Schütz, Das Weltall in der Apsis. Zur künstlerischen Gestaltung der Pfarrkirche Pfaffstätten, URL:http://typo3.hoefinger.net/fileadmin/presse/MORGEN_09-1999_auszug.pdf (4.1.2012)

Schwarz 1999

Agnes Maria Schwarz, „Uns trägt kein Volk“. Alltagsgeschichtliche Studien zur Rezeption von Gegenwartskunst in österreichischen Kirchenräumen nach 1945, Theol. Dipl. Arbeit (unveröffentl.), Wien 1999.

Schwarz 2007

Rudolf Schwarz, Kirchenbau. Welt vor der Schwelle. Nachdruck d. 1. Aufl. 1960, Regensburg 2007.

Schwebel 1989

Horst Schwebel, Kunst im Kontext Kirche. Positionen – Anti-Positionen – Praktische Folgerungen, in: Horst Schwebel/Andreas Mertin (Hg.), Bilder und ihre Macht. Zum Verhältnis von Kunst und christlicher Religion, Stuttgart 1989, S. 232 – 250.

Siebenmorgen 1977

Harald Siebenmorgen, Die Beuroner Kunstschule. Peter Lenz (P. Desiderius) und seine Mitarbeiter, in: Das Münster 30/1977, S. 20 - 36.

Simson 1990

Otto von Simson, Das Mittelalter II. (=Propyläen Kunstgeschichte Bd. 6) Sonderausg., Berlin 1990.

Sindelar 2004

Martin Sindelar, Das „Wiener Modell“. Altarraumgestaltung in der Erzdiözese Wien, in: Heiliger Dienst (HID) Fachzeitschrift für Liturgie. Österreichisches Liturgisches Institut, Salzburg, in Zusammenarbeit mit der Liturgischen Kommission für Österreich und den universitären liturgischen Instituten (Hg.), Salzburg 2004, S. 210 – 215.

Seblatnig 2006

Heidmarie Seblatnig (Hg.), Profane Sakralarchitektur in Wien ab 1960, Wien 2006.

Seblatnig 2010

Heidmarie Seblatnig (Hg.), Hetzendorf und der Ikonoklasmus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wien 2010.

Sörries 1988

Reiner Sörries, Die alpenländischen Fastentücher. Vergessene Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit, Klagenfurt 1988.

Spiegler 2004

Almuth Spiegler, Kunst und Kirche: Zwei Systeme, ohne Rücksicht?, in: „Die Presse“, Print-Ausgabe 29.5.2004, http://die.presse.com/home/kultur/news/181558/Kunst-und-Kirche_Zwei-Systeme-ohne-Ruecksicht (9.8.2013)

Spiegler 2008

Almuth Spiegler, Die Kirche, das Raumschiff, in: Die Presse, Print-Ausgabe 28.11.2008, URL:<http://diepresse.com/home/kultur/kunst/433872/print.do> (29.12.2008)

Spiegler 2013

Almuth Spiegler, Abschied vom Lego-Kreuz? Der Kunst-Jesuit zieht weiter... , in: „Die Presse“, Print-Ausgabe 18.01.2013.
URL:<http://diepresse.com/home/meinung/feuilleton/spieglerkunstlicht/1334103/Abschied-vom-Legokreuz-Der-Kunst-Jesuit-zieht-weiter> (13.11.2013)

Spreitzhofer

Josef Spreitzhofer, Folder zu den Glasfenstern in Puchberg, O. J., o. O.
<http://www.pfarrepuchberg.at> (14.11.2013)

St. Michael & St. Jakob in Heiligenstadt, 2012

St. Michael & St. Jakob in Heiligenstadt. Kirchenführer. Hg. Pfarre Heiligenstadt. Klosterneuburg 2012.

Steger 2005

Bernhard Steger, Vom Bauen. Zum Leben und Werk von Ottokar Uhl, Diss. Techn. Univ., Wien 2005. URL:<http://www.ub.tuwien.ac.at/diss/AC05025639.pdf> (14.11.21013)

Sternberg 1999

Thomas Sternberg, Suche nach einer neuen Sakralität? Über den Kirchenraum und seine Bedeutung, in: Dirk Ansorge, Christoph Ingenhoven, Jürgen Overdiek (Hg.), Raumerfahrungen. Raum und Transzendenz (=Beiträge zum Gespräch zwischen Theologie, Philosophie und Architektur Bd. 1), Münster 1999, S. 62 – 81.

Sternberg 2003

Thomas Sternberg, „Und lass mich sehn dein Bild“, in: Liturgisches Jahrbuch 53/2003, S.166 – 191.

Sternberg 2012

Thomas Sternberg, Von hehrer Absicht zum konkreten Verlust, in: Kirchen – Nutzung und Umnutzung. Kulturgeschichtliche, theologische und praktische Reflexionen. Hg. A. Büchse, H. Fendrich, P. Reichling und W. Zahner, Münster 2012, S. 59 – 70.

Sternberg 2013

Thomas Sternberg, Gebet und Genre. Der Kreuzweg, in: Das Münster. Jg. 66. Beiträge zur Kunstgeschichte und Architektur, Regensburg 1/2013, S. 3 – 15.

Strasser 1998

Peter Strasser, Journal der letzten Dinge, Frankfurt a. Main 1998.

Stock 1998

Alex Stock, Die Bilder, die Kunst und die Theologie, in: W.E. Müller/J. Heumann (Hg.), Kunst – Positionen. Kunst als ein Thema evangelischer und katholischer Theologie, Stuttgart 1998, S. 11 – 17.

Stoklosa 2006

Zbigniew Stoklosa, Der christliche Altar in Geschichte und Gegenwart, S. 175 – 176. URL:www.perspectiva.pl/perspectiva_LSTH_pdf/p8//p2006-1_Ks.Zbigniew_Stoklosa.pdf. (3. 2.2010)

Talarico 2003

Marco Talarico, Der Kreuzweg Jesu in historischer Authentizität und katholischer Frömmigkeit (=Ästhetik-Theologie-Liturgie Bd. 25), Münster 2003.

Tesar 2006

Heinz Tesar, Notat Objekt Text, limitierte Sonderausgabe der „Heimatblätter – Schwazer Kulturzeitschrift“, Museums- und Heimatschutzverein Schwaz (Hg.), Schwaz 2006. URL:http://www.architekturtheorie.eu/archive/download/381/Interview_Tesar.pdf (1.1.2013)

Tacha 1991

Manfred Tacha, Kunst in der Kirche-Junge Österreicher stellen aus, in: Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien. Jg. 143., Nr.4, 27. Jänner 1991, S. 24.

Trinker 2003

Trinker Margrit, Fastentücher. Alte Traditionen. Neue Wege, Dipl. Arbeit. (unveröffentl.), Linz 2003.

Volp 1998

Volp Rainer, Zwischen Bildungsabsichten und Kulturasyl. Legitimationsprobleme für Kunstausstellungen in Kirchen, in: Kunst und Kirche 2/1998, S. 90 – 97.

Wagner-Rau 2010

Ulrike Wagner-Rau, Gotteshaus und Gottesbeziehung. Kirchen als Segensräume, in: Thomas Erne/ Peter Schüz (Hg.), Die Religion des Raumes und die Räumlichkeit der Religion. (= Arbeiten zur Pastoraltheologie, Liturgik und Hymnologie Bd. 63), Göttingen 2010, S. 151 – 164.

Wibiral 1975

Norbert Wibiral, Kirchliche Denkmalpflege und der Riegl'sche Alterswert, in: Kunst und Kirche 3/1975, S. 138 - 139.

Widder 1968

Erich Widder, Alte Kirchen für neue Liturgie, Wien 1968.

Widder 1975

Erich Widder, Das glasmalerische Werk Margret Bilgers, in: Margret Bilger, Zeitgenössische Kunst in barocken Räumen. Zisterzienserstift Schlierbach 24. Mai – 31. Aug. 1975, Linz 1975, S. 69 - 85.

Wohlmuth 1990

Josef Wohlmuth, Bild und Sakrament im Konzil von Trient, in: Alex Stock (Hg.), Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie, St. Ottilien 1990, S.

Zahner 1998a

Walter Zahner, Sprach-Bilder, in: Conrad Lienhart (Hg.), Rudolf Schwarz (1897 – 1961). Werk. Theorie. Rezeption. (=Kunstreferat der Diözese Linz. Reihe Kirchenbau Bd. 1), Linz 1998, S. 14 – 22.

Zahner 1998b

Walter Zahner, Rudolf Schwarz – Leben, Werk und Wirkung, in: Conrad Lienhardt (Hg.), Rudolf Schwarz. (1897 – 1961). Werk. Theorie. Rezeption. (Kunstreferat der Diözese Linz. Reihe Kirchenbau Bd. 1), Linz 1997, S. 10 – 44.

Zeese 2008

Andreas Zeese, Einheit in der Vielfalt – Wiener Kirchenbau in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: Ann Katrin Bäumlner und Andreas Zeese (Hg.), Wiener Kirchenbau nach 1945. Von Rudolf Schwarz bis Heinz Tesar. Reader zur Ausstellung „Heilige Zeiten. Wiener Kirchenbau nach 1945 – Von Rudolf Schwarz bis Heinz Tesar. 13.12.2007 – 14.1.2008. Architekturzentrum Wien, Wien 2008, S. 25 – 45.

Zehetner 2004

Wolfgang Zehetner, In alter Pracht: der Wiener Neustädter Altar im Stephansdom, in: Mitteilungsblatt des Wr. Domerhaltungsvereines 1/2004, S. 2 – 3.

Zschokke 2007

Walter Zschokke, Katholische Kirche „Christus, Hoffnung der Welt“. Wien-Donaucity. (= Schnell, Kunstführer Nr. 2492), 3. Aufl., Regensburg 2007.

Zulehner 2006

Zulehner Paul M./ Polak Regina, Religion-Kirche-Spiritualität in Österreich nach 1945. Befund, Kritik, Perspektive, Innsbruck/ Wien 2006.

Artikel aus der Wiener Kirchenzeitung ohne Verfasserangabe:

Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien. 27. Jän. 1991.

Tanzende Jesuiten-biblisches Blut, in: Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien, Jg. 144, Nr. 28, 12. Juli 1992, S. 20.

Kardinal weihte „Herz“ der Kirche, in: Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien, Jg. 144, Nr. 51/52, 20. Dez. 1992, S. 6.

Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien, 6. November 1994, S. 9.

Altarweihe in der Altlerchenfelder Kirche, in: Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien, Jg. 147, Nr. 41, 15. Oktober 1995, S. 6.

Neuottakring: Altarweihe nach 25 Jahren, in: Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien, Gegründet 1848, Jg. 149, Nr. 43, 26. Okt. 1997, S. 3.

Aschermittwoch der Künstler, in: Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien, Nr. 6, 14. Feb. 1999, S. 17.

Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien, 7. März 1999, S. 23.

Bild der Woche – Gottfried Hula, in: Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien, Nr. 20, 23. Mai 1999, S. 24.

Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien, 3. Okt. 1999, S. 23.

Wiener Kirchenzeitung, Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien, 20. April 2003, S. 16.

Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien, Nr. 19, 11. Mai 2003, Stadtmission Special, S. II – III.

Wiener Kirchenzeitung. Katholische Wochenzeitung der Erzdiözese Wien Nr. 20, 18. Mai 2003, Stadtmission Special II, S. II – VII.

Internetquellen:

URL:<http://presse.stephanscom.at/pew/articles/2009/11/10/a5471> (31.12.2009)

URL:www.kultum.at/trinitaet/Trinitaet.html. (4.1.2012)

URL:http://www.artheon.de/tl_files/artheon/download/Erne_A16.pdf (7.8.2013)

URL:http://www.dioezese-linz.at/redsys/index.php?page_new=681 (12.3.2011)

URL:www.imago.or.at (3.10.2008)

URL:<http://www.heinzmeisnitzer.com/?id=0400007>, (7. Jän. 2011)

Dürfen die denn das?, URL:<http://www.nextroom.at/article.php?id=25569>, (5. Nov. 2010)

URL:www.themakirche.at/content/dioezesanblatt/dbl_1211pdf. (31.12.2012)

URL:www.themakirche.at/content/dioezesanblatt/dbl_1211pdf. (31.12.2012)

Allgemeine Einführung in das Römische Messbuch, URL:<http://liturgie.de/aem.html>.(24.7.2012)

Sekretariat des Deutschen Bischofskonferenz (Hrsg.), Liturgie und Bild. Bonn 1996, URL:
<http://www.liturgie.de/liturgie/pub/op/dok/download/ah132.pdf> (24.7.2012)

Grundordnung des Römischen Messbuchs. Vorabpublikation zum Deutschen Messbuch (3. Auflage) 12. Juni 2007, URL: <http://liturgie.de/liturgie/pub/op/dok/download/ah215.pdf> (24.7.2012)

Charta der Villa Vigoni zum Schutz der kirchlichen Kulturgüter, URL:
www.dbk.de/imperia/md/content/schriften/dbk5.arbeitshilfen/ah_228.pdf. S. 92 - 93 , (16.11.2008)

URL:<http://www.erzdioezesewien.at/edw/organisation/organigramm/detailinformation/detail?oidinst=22810348> (10.7.2012)

Bundesdenkmalschutzgesetz, URL: <http://www.bda.at/downloads> (6.2. 2010)

Walter Löhnert, 200 Jahre Pfarre Hetzendorf – 75 Jahre Rosenkranzkirche. Auszug.
URL:<http://www.pfarre-hetzendorf.at/loe.html> (13.11.2013)

URL:http://www.pfarre-grinzing.at/kun/kraus/kun_kraus.html (12.7.2007)

Christian Kühn, Ringstraße ist überall. Texte über Architektur und Stadt 1992–2007. Wien 2008,
URL:<http://www.books.google.de/books?isbn=3211757856>.(13.11.2013)

Otto Friedrich, 25 Jahre Gemeinde St. Ruprecht.
URL:http://ruprechtskirche.at/new/fileadmin/assets/pdf/fragmente_09_2011_für_web.pdf
(4.1.2012)

Peter Paul Rubens, Die Verkündigung an Maria, um 1610; Kunsthistorisches Museum Wien
Inv.Nr.GG 685, URL:<http://www.khm.at/Archiv/Ausstellungen/rubens/frame02ba.html> (13.
Nov.2013)

URL:<http://typo3.hoefinger.net/index.php?id=89> (13.12.2009)
Ilse Schütz, Das Weltall in der Apsis. Zur künstlerischen Gestaltung der Pfarrkirche Pfaffstätten.

URL: http://typo3.hoefinger.net/fileadmin/presse/MORGEN_09-1999_auszug.pdf (4.1.2012)

URL:www.pfarre-erloeserkerche.at/pfarrorte/pfarrkerche (1.2.2010)

URL :www.architekten.or.at/(9.7.2007)

URL:http://www.members.a1.net/altar/neu_10htm. (22.3.2010)

Rupert Klötzl, Überlegungen zum Inneren der Ober St. Veiter Kirche.
URL:http://www.members.a1.net/altar/neu_10.html. page 9 (22.3.2010)

URL:<http://members.aon.at/pfarre-wilfersdorf/1renovier-arbeiten2.html> (22.10.2010)

URL:http://www.augustinerkerche.at/augustinus_c.php (4.11.2010)

URL:<http://www.members.a1.net/altar/berichte.html>. (18.8.2010)

URL:<http://www.pfarre-maria-hietzing.at/pages/renovierung/renovierung/html>. (17.8.2010)

URL:http://fresco.at/gallery2-1/main.php?g2_itemId.1380 (11. 8. 2010)

URL:<http://www.nextroom.at/article.php?id=25569> (5.11. 2010)

URL:<http://www.nextroom.at/article.php?id=25569> (5. 11. 2010)

URL:www.pfarrebadvoeslau.at (18.8.2010)

URL:<http://stephanscom.at/news/0/articles/2010/05/20/a18555/> (28.05.2010)

URL:<http://www.heiligenstadt.com/stories/1002827> (25.7.2013)

Internationale Charta von Venedig. Art. II., URL: <http://www.bda.at/documents/455306654.pdf>. (4.11.2011)

URL:<http://www.tiscover.com/at/guide/32336sy,de,SCH1/objectId,RGN130128at,curr,EUR,season,at1,selctedEntry,pict/pict.html> (10.2.2012)

Liturgie und Bild. URL: <http://www.liturgie.de/liturgie/pub/op/dok/download/ah132.pdf> (24.7.2012)

URL:<http://www.via-sacra.at/Kirchen/Alland.php>. (10.2.2012)

URL:www.erzdiocese-wien.at/content/artikel/a7740 (6.4.2012)

URL:<http://www.steyler.at/svd/at/Niederlassungen/st-gabriel/Heilig-Geist-Kirche.php> (10.2.2012)

URL:<http://www.steyler.at/svd/at/Niederlassungen/st-gabriel/Heilig-Geist-Kirche.php> (10.2.2012)

URL:http://heimatforschung-noe.blogspot.com/2011_12_01_archive.html. (10.2.2012)

URL:<http://www.nachrichten.at/obersterreich/steyr/art68,142084> (10.2.2012)

URL:http://www.dombauwien.at/dombau.pdf/der_dom_Zeitung/DerDom_2004_1.pdf. (6.4.2012)

URL:<http://kunst.st-andrae-graz.at/category/fenster/> (31.Juli 2012)

Den Kirchen blieb der Kreuzweg. Wiener Zeitung 10.April 2009, URL: <http://www.basis-wien.at/avdt/htm/249/00084729.htm>. (10.2. 2012)

URL:http://www.pfarre-am-schuettel.at/zur_geschichte_1.html (16.8.2012)

URL:<http://whs2berndorf.ac.at/pages/marienkirche/> (1.2.2010)

URL:<http://home.eduhi.at/user/pfarre-priggitz/> (26.1.2013)

URL:<http://de.wikipedia.org/wiki/Donaucity-Kirche> (1.1.2013)

Heinz Tesar – Notat Objekt Text, limitierte Sonderausgabe der „Heimatblätter – Schwazer Kulturzeitschrift“, Museums- und Heimatschutzverein Schwaz (Hg.), Schwaz 2006.

URL:http://www.architekturtheorie.eu/archive/download/381/Interview_Tesar.pdf (1.1.2013)

URL:www.pfarre-nepomuk.at/nepweb/administratives/presse/wz_kreuzweg.pdf. (1.1.2013)

URL:http://de.wikipedia.org/wiki/Intervention_%28Bildende_Kunst%29 (1.3.2013)

URL:www.kathpress.com.at/site/focus/database/52430.html. (6.8.2013)

URL:<http://www.misereor.de/aktionen/hungertuch/galerie.html>. (6.8.2013)

URL:http://www.liturgie.ch/ds/dcms/sites/lich/portal/artikel.html?f_actin=show_article&f_article_id=91&f_article_title=Konsumverzicht+F%FCr+Augen+und+Ohren (6.2.2013)

URL:<http://www.pfarre-schwechat.info/joomla/schwechat-fastent-cher-von-max-rauch.html>. (6.8.2013)

URL:http://www.othmar.at/gruppen/frauen/fastentuch_liesing.html. (6.8.2013)

URL:<http://www.kloster-kirchberg.at/fastentuch/info.htm>. (6.8.2013)

URL:<http://www.pfarre.gersthof.at/komm/pfarre-von-a-z/information/kaplan-dr-heinrich-maier> (5.1.2013)

URL:<http://www.erzdiozese-wien.at/content/artikel/a10608> (5.1.2013)

URL:<http://www.othmar.at/aktuell/fastenzeit/fastentuch/fastentuch.html> (6.1.2013)

URL:<http://www.johanneskapelle.at/geschichte.asp?Seite=2> (11.8.2013)

URL:<http://www.zacherlfabrik.at/> (13.11.2013)

URL:http://www.villingenschwenningen.de/uploads/pics/RTEmagicC_kelch_patene_2004_03_jpg.jpg. (31.8.2013)

URL:<http://www.augustin.or.at/article1066.htm> (28.8.2013)

URL:http://www.ruprechtskirche.at/new/fileadmin/assets/pdf/Die_nach_den_Sternen_greift.pdf (10.8. 2013)

URL:<http://www.ruprechtskirche.at/new/index.php?id=57> (13.11.2013)

URL:<http://www.heiligenstadt.com/stories/1002827> (22.11.2013)

Künstlerverzeichnis

Auböck Carl (1925 Wien – 1993)

Der Industriedesigner, Architekt und Unternehmer Carl Auböck studierte Architektur an der Technischen Universität in Wien. 1949 wurde er als Diplomingenieur examiniert. Von 1950 bis 1955 war Auböck als Assistent bei Professor Merinsky am Institut für Hochbau tätig. 1952 absolvierte er ein Postgraduate Studium am Massachusetts Institute of Technology (MIT). 1973 wurde er Präsident des International Council of Societies of Industrial Design (ICSID). Ab 1977 Lehrtätigkeit als ordinerter Professor an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Leiter der Meisterklasse für Metallgestaltung, ab 1983 Leiter der Meisterklasse für Produktentwicklung - Metall). Neben seiner akademischen Laufbahn war Auböck seit 1955 als unabhängiger Architekt und Designer beschäftigt. Er entwarf Möbel, wissenschaftliche Arbeitsgeräte, Fertigteile für das Bauwesen, Beleuchtungskörper («Leuchterserie P», 1981) sowie Geschirr und Bestecke. Planung der Kirche in Möllersdorf.

Bergmeier Gustav (*1964 München)

Ausbildung an der Münchner Fotoschule 1989 – 1991, ab 1994 Atelierleitung Ottobrunn bei Photo Kitt; nach der Ausbildung zum Fotografenmeister 1994 Atelierleitung in Grünwald, ab 1996 Fotografische Leitung für das Department für Umweltwissenschaften, Paläontologie und Geobiologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit 2002 Lehrbeauftragter für Fotografie an der Graphischen Lehranstalt in Wien, Schwerpunkt fächerübergreifende Diplomarbeiten und internationale Projekte. Ab 2003 ehrenamtlicher Mitarbeiter und Kunst- und Kulturbeauftragter an der Michaelerkirche Wien I.; unter der Leitung von Dr. P. Peter van Meijls zahlreiche Kunst- und Kulturprojekte in der Pfarre.

Bilger Margret (1904 Graz – 1971 Schärding)

Studium in Wien, Frühwerk: „Holzrisse“ – druckgraphisches Werk, ab 1950 Schwerpunkt Glasmalerei in Zusammenarbeit mit der Werkstätte des Klosters Schlierbach, zahlreiche Kirchenfenster für Kirchen in Ö, USA und Deutschland. Biennale Venedig 1952, Ausstellungen im In- und Ausland. Spätwerk: Textilarbeiten, Hinterglasbilder, Aquarelle und Zeichnungen. Das ehemalige Wohnhaus wird vom 1998 gegründeten „Bilger-Haus-Verein“ betreut und ist für die Öffentlichkeit zugänglich. Kirchenfenster für St. Jakob Wien-Heiligenstadt.

Boog Marie-Cécile (*1925 St. Erhard/Sursee)

Studium an der Exeter School of Art, dann von 1951 – 56 Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei den Professoren Herbert Boeckl und Fritz Wotruba, zahlreiche Ausstellungen.

Cremer Cristof (*1969 Heinsberg/Dtld.)

Ausbildung zum Herrenschneider von 1990 – 1993, dann am Nationaltheater Mannheim tätig, 1993 – 97 Studium der Bühnen- und Filmgestaltung an der Universität für Angewandte Kunst in Wien. Arbeitet als freischaffender Kostüm- und Bühnenbildner in Wien. Fasteninstallationen für St. Ruprecht, Entwürfe für liturgische Gewänder und Geräte.

Deed Franz (1901 – 1983)

Studium an der Akademie der bildenden Künste in Budapest, nach dem Diplom Ausbildung in der Meisterklasse von Ferdinand Schmutzer. Lehrtätigkeit in Budapest. Zahlreiche Werke für den kirchlichen aber auch profanen Bereich in einer Vielzahl von Techniken (Wandmalerei, Sgraffito, Glasmalerei, Mosaik) in Ungarn und Österreich z.B. Glasfenster für Korneuburg, Kreuzweg für die Kirche am Schüttel.

Degasperi Ernst (1927 Meran – 2011 Wien)

Ausbildung zum Feinmechaniker, Studium der Graphik an der Akademie für Angewandte Kunst in Wien bei Paul Kirnig (nach Kriegsende). Ab 1952 Berufstätigkeit als selbständiger Diplomgraphiker. Seit 1963 Tätigkeit als Künstler mit religiösem Anliegen. Arbeitete vor allem im graphischen Bereich und als Literat. Verwendung von verschiedenen künstlerischen Techniken: Sgraffiti, Malerei, Kupferschmelzarbeiten und Druckgraphik.

Zahlreiche öffentliche und kirchliche Aufträge (z.B. für Puchberg am Schneeberg). Öffentliche und kirchliche Auszeichnungen z.B. Komturkreuz des Silvesterordens 1984. Maximilian-Kolbe-Gedenkstätte Alserkirche Wien, Ostertuch für die Pfarre Wien-Gersthof.

Drapela Franz (1924 – 2009)

Diplom für Malerei und Grafik an der Akademie für Bildende Künste in Wien bei Christian Ludwig Martin. Arbeit als Maler und Bildhauer an den Bundestheatern. Sakrale Werke, herausragend darunter die Gestaltung der Marienkirche in Berndorf. Ehrungen durch das Land Niederösterreich und die Republik Österreich.

Ebner Heinz (*1963 Güssing)

1981 - 85 Studium der Malerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Lehmden, Mikl, Köb. Seit 1984 AHS-Lehrer in Katzelsdorf, seit 1985 Arbeiten im öffentlichen Raum, Wettbewerbsteilnahmen und Ausstellungen. 1995 Firmengründung (Grafik) mit Gattin Susanne, Büros in Güssing und Wien. Zahlreiche Projekte im kirchlichen Raum (Diözese Wien und Eisenstadt)

Eckert Walter (1913 Leobersdorf – 2001 Wien)

Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien (1935 – 39) in der Klasse von Prof. Herbert Boeckl, ab 1945 freischaffender Künstler. Seit 1952 Mitglied der Wr. Secession, deren Präsident er von 1965 – 67 war. Ab 1967 unterrichtete er an der Akademie der bildenden Künste, deren Rektor er von 1967 – 69 war. Zahlreiche Auszeichnungen und rege Tätigkeit im Wr. Ausstellungsgeschehen. Entwürfe für die Fenster der Pfarrkirche Prigglitz 1962/63. Gedenkausstellung 21. Juli – 10. Okt. 2004 Österreichische Galerie Belvedere.

Erjautz Manfred (*1966 Graz)

Studium an der Wiener Akademie der bildenden Künste bei Bruno Gironcoli.

Der Künstler arbeitet in verschiedenen Materialien, die immer wieder auch mit Alltagsgegenständen vermischt werden. Erjautz erhielt mehrmals Aufträge für die Gestaltung sakraler Räume (z.B. Meditationskapelle in Wolfsbach), Liturgische Geräte und Vortragskreuz für die Jesuitenkirche Wien

Fladerer Hannes (*1962 Graz)

Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien 1981 – 87, Diplom bei Prof. Ölzant, zahlreiche Ausstellungen; Kunstpreise: Fügepreise, Kunsterzieherpreis, Meisterschulpreis
Mehrere Arbeiten für den öffentlichen Raum, Altarraumgestaltung St. Johann/ Saggautal 2001, Altarraumgestaltung Oberzeiring 2005, Höflein an der Donau, Stift Klosterneuburg.

Frass-Heckermann (Reiser) Doris (*1961 Mödling)

1980 – 1985 Studium der Malerei und Restaurierung an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Prof. Mikl und Prof. Kortan. Arbeitet als freischaffende Künstlerin und Restauratorin. Kuratorin der Veranstaltungsreihe „Kunst im Karner“ in Mödling. Mehrere Arbeiten für den kirchlichen Bereich: Fastentücher für die Pfarrkirche St. Othmar in Mödling und die Pfarrkirche in Liesing, Kreuzweg in Mödling (2000).

Geiswinkler & Geiswinkler

Architekten in Wien. Kinayah Geiswinkler-Aziz, geboren in Bagdad/Irak. Studium an der Technischen Universität Wien. 1990 Bürogründung mit Markus Geiswinkler. 2004/2005; 2009/2010 Lehrtätigkeit an der TU Wien.

Markus Geiswinkler, geb. in Wien. Studium an der TU Wien, ab 2006 Lehrtätigkeit an der TU. Aufträge in kirchlichen und öffentlichen Raum (Altarraumgestaltung Kaiserebersdorf, Besucherzentrum Wr. Parlament).

Graf Alfred (*1958 Feldkirch)

Studium an der Akademie für bildende Künste / Wien ab 1979, Diplom 1985. Ausstellungstätigkeit im In- und Ausland. Zahlreiche Stipendien. Gestaltung von Fastentüchern Diözese Wien und Innsbruck, umfassende Ausstellungstätigkeit unter anderem in Österreich, Deutschland, New York, Schottland. Materialbilder, meist aus Wachs, Sand, Erde und Harzen. Werkschau 2013/14 in Graz im Kulturzentrum bei den Minoriten.

Hammerstiel Robert (*1933 Werschetz)

Holzschnittkünstler und Maler

1944 – 1947 Internierungslager, Flucht nach Österreich, 1956 – 1961 Studien bei Robert Schmidt, Gerhard und August Swoboda, Wien, umfassende Ausstellungstätigkeiten in Europa, den USA, im Nahen Osten und Japan, 1972 Verleihung des Berufstitels "Professor" durch die Republik Österreich, Ausstellungen im Leopoldmuseum, Wien, Verhüllung des Ringturmes, Wien, 2010 Eröffnung des Robert Hammerstiel Museums in Werschetz

Häuselmayer Otto (*1943 Wien)

Studium an der TU Wien, vertiefende Kurse an der Salzburger Sommerakademie, arbeitet als selbständiger Architekt in Wien. Gewinner des Städtebau-Wettbewerbes für das Wienerberggelände in Wien, hier entstehen Wohnbauten und eine Kirche nach seinen Plänen. Zahlreiche Wohnbauten in Wien und Niederösterreich, Bau der Kirche Cyrill und Method an der Brünnerstraße.

Henke Dieter und Marta Schreieck

Architekten in Wien. Dieter Henke geb. 1952 Kössen/Tirol. Studium der Architektur an der Akademie für bildende Künste in Wien, Meisterklasse Prof. Rainer. 1981-82 Universitätsassistent.

Marta Schreieck, geboren 1964 in Innsbruck, Studium der Architektur in Wien, Prof. Rainer. Zahlreiche Auszeichnungen, Altarraumgestaltungen Diözese Wien.

Heuermann Lore (*1937 Münster)

Ab 1956 Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien, 1958 Fortsetzung der Studien an der Académie de la Grande Chaumière in Paris, lebt und arbeitet in Wien als Grafikerin und Zeichnerin, Herausgabe von Büchern mit eigenen Texten und Fotografien. Mehrfach Studienreisen in den 60er Jahren. Zahlreiche Preise, Einzelausstellungen, Performances.

Hirschi Godi (*1932 Inwil/Schweiz)

Lebt und arbeitet am Hinterberg (Schweiz), Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Luzern, Akademien in Paris und Rom, bis 1997 arbeitet er als Lehrer an der Schule für Gestaltung in Luzern; Gestaltung von Glasfenstern in sakralen Räumen. Glasfenster für Puchberg 2001/2

Hoffmann Joachim (*1961 Trier)

Ab 1983 Studium der Bildhauerei in Wien, lebt und arbeitet in Ottenthal NÖ und Wien.

Aufträge für den öffentlichen und sakralen Raum. Altarraumgestaltungen in den Diözesen Wien und Eisenstadt z.B. Wien Jedlesees; Schönkirchen; Grafenwörth; Neuhaus; Steinabrückl; Bad Vöslau

Höfingger Johannes (*1967 Wien)

Nach der Ausbildung als Holz- und Steinbildhauer Studium der Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien (Prof. Ölzant). Seit 1995 als freischaffender Bildhauer tätig. Zahlreiche Aufträge für den öffentlichen und sakralen Raum (Kleinmariazell, Pfarrkirche Grillenberg, Paffstätten, Nappersdorf, Augustinerkirche Wein, Klein-Engersdorf u.a.).

Höfingger Oskar (*1935 Golling)

Studium der Bildhauerei an der Akademie für bildende Künste in Wien
Zahlreiche Aufträge für den öffentlichen und sakralen Raum, ab den 60er Jahren Verwendung von kristallinen Formen. In den 70er Jahren zunehmende Verwendung von Stahl. Viele Altarraumgestaltungen (Franziskuskapelle/Wien 1999, Neukloster – Wr. Neustadt 2002, Heiligenkreuz 2003, Wilhelmsburg 2006, Kirche am Hof Wien 2007, Wilhelmsburg u.a.), Kreuzweggestaltungen und Heiligendarstellungen ((Gedenkstätte für Clemens Maria Hofbauer in Wien-Maria am Gestade 1987, Sel. Restitua/Stephansdom, u.a.).

Hrdlicka Alfred (1928 – 2009)

Bildhauer, Zeichner, Maler, Grafiker und Schriftsteller, geprägt von den ideologischen Auseinandersetzungen der Zwischenkriegszeit, als Kommunist überlebte er das nationalsozialistische Regime knapp. Nach dem Zweiten Weltkrieg. Lehre als Zahntechniker. 1946 – 1952 Studium der Malerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien (Prof. Albert Paris Gütersloh und Prof. Josef Dobrowsky), 1953 – 1957 Studium der Bildhauerei bei F. Wotruba. 1964 Teilnahme an der Biennale in Venedig. Zahlreiche Professuren in Deutschland, ab 1989 Professur für Bildhauerei an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Die Themen seiner Werke waren durch seine politische Überzeugung geprägt, sein Stil gilt als figurativ-expressiv. Wichtige Arbeiten in Wien: Mahnmal gegen Krieg und Faschismus 1988; Restituta-Kafka Gedächtnisstätte/ Barbarakapelle St. Stephan u.a.

Hula Gottfried (*1941 Wien)

1959 - 1963 Studium an der Akademie der bildenden Künste, Wien, Prof. Franz Elsner, 1963 Diplom als akademischer Maler mit Auszeichnung, 1965 - 1983 Lehrtätigkeit an der Akademie der bildenden Künste

Werke im öffentlichen Raum: Pfarrkirche Paudorf, N.Ö. (Fastenkreuz), Dom zu St. Stephan, Wien (Auferstehungskreuz im Churhaus und Christus-Glasfenster in der Eligiuskapelle)

Kienzer Michael (*1962 Steyr)

1977-79 Kunstgewerbeschule in Graz, Studium der Bildhauerei bei Prof. Pillhofer, 1979-82 Mitarbeit im Kunst- und Kulturzentrum Kreuzberg in Berlin, 1987-89 Entwurf von Bühnenbildern im Westfälischen Landestheater Castrop. Kienzer arbeitet seit Jahren mit vorgefundenen Materialien. Ab Mitte der 80er Jahre verwendete er als Grundformen aus Drahtgerüsten, die er mit Gips, Polyester, Eisen oder Beton gestaltet. Msgr.Otto-Mauer Preisträger 2001. Aufträge aus dem kirchlichen Bereich (Diözese Graz-Seckau, Erzdiözese Wien)

Koch Klaus

Österreichischer Bildhauer

Ausstellungen und Beteiligungen an Symposien im In- und Ausland, Skulpturen in Österreich, Deutschland, Schweiz, Liechtenstein, Ungarn und Spanien. Altarraumgestaltung in Kirchsschlag/Wechsel.

Köberl Wolfram (*1927 Innsbruck)

österreichischer Maler und Bildhauer.

Schwerpunkt seines Schaffens ist die Sakralkunst, stilistisch orientiert er sich an der barocken Kunst. 1954 Fresken in Maria Lanzendorf (anstelle der zerstörten Deckengemälde von J.M.Rottmayr), 2005 Heiligenbilder anlässlich des Weltjugendtages in Köln, Fresko in der Pfarrkirche Alland

Kramreiter Robert (1905 – 1965)

Architekturstudium bei Peter Behrens, Akademie der bildenden Künste Wien, ab 1928 Assistent der Abteilung für kirchliche Kunst bei Dominikus Böhm in Köln. 1933 selbständiger Architekt in Wien. Zahlreiche Kirchenbauten in der Zwischenkriegszeit in Zusammenarbeit mit Pius Parsch. 1938 Übersiedelung nach Spanien, 1950 Rückkehr nach Wien, nach dem Zweiten Weltkrieg gefragter Kirchenarchitekt, Innengestaltungen von sakralen Räumen. Ab 1951 Präsident der Österreichischen Gesellschaft für christliche Kunst, zahlreiche Ehrungen, darunter auch päpstliche Auszeichnungen.

Kraus Günther (1930 Klagenfurt – 1987 Wien)

Studium an der Akademie der bildenden Künste / Wien. Grafisches und bildhauerische Arbeiten. Altargestaltung in Wien/Grinzing.

Karl Kriebel (*1968 Wien)

Höhere Grafische Bundes- Lehr- und Versuchsanstalt, Wien / Grafik- Design, Diplom, Universität für angewandte Kunst, Wien, Meisterklasse für Malerei, Prof. A. Frohner, Diplom, Zahlreiche Ausstellungen, Architekturbezogene Arbeiten und Arbeiten im öffentlichen Raum, Arbeitsstipendium der Stadt Wien, Kunstförderungspreis Bauholding Strabag Studienaufenthalte: USA, Japan, Frankreich, Spanien, arbeitet in Wien. Altarraumgestaltung Ober St. Veit

Lehmden Anton (*1929 Nitra/Slowakei)

Maler und Grafiker, Vertreter der Schule des phantastischen Realismus. Ab 1945 Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Albert Paris Gütersloh. Professur an der Akademie ab 1971 – 1997. Zahlreiche Aufträge für den öffentlichen und kirchlichen Bereich (Diözesen Wien und Burgenland).

Lorenz Otto (*1944)

Ausbildung zum Modellbauer, Studium an der Akademie für angewandte Kunst bei Prof. Leinfellner, Ab 1973 Lehrbeauftragter in der Meisterklasse für Keramik, 1988 – 1999 Lehrbeauftragter in den Meisterklassen für Bildhauerei (Prof. Bertoni und Prof. Fassel), seit 2000 Leiter der Abteilung Keramik. Diverse Ausstellungen im In – und Ausland. Altarraumgestaltungen in der Diözese Wien.

Makarova Sasa (*1966 Kosice/Slowakei)

Ab 1987 Studium an der Akademie der bildenden Künste, Bratislava; 1991-97 Ausbildung an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, Meisterklasse Prof. Frohner. Studienaufenthalte in im asiatischen Raum unter anderem in Nepal, Indien, China, Kambodscha und Japan. Zahlreiche Stipendien und Einzelausstellungen. Makarova lebt und arbeitet in Wien. Fasteninstallation St. Ruprecht 2006.

Messensee Jürgen (*1936 Wien)

1955 – 1960 Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien, 1970 Prix National du 2e Festival International de Peintur Cagnes-sur Mer, 2000 Austritt aus der Wiener Secession, zahlreiche Ausstellung im In- und Ausland, lebt und arbeitet in Wien und St. Margarethen. Fastentuch in der Kapelle St. Nepomuk Wien.

Moosmann Sepp (*1928)

Studium von 1952 – 55 an der Akademie für angewandte Kunst in der Meisterklasse für Mode und Textil bei Prof. Wimmer-Wisgrill, dann in der Klasse von Prof. Margarethe Klimt-Klenau, Abschluss der Studien 1957. Nach kurzer Tätigkeit in der Modebranche arbeitet S. Moosmann ab 1962 als freischaffender Künstler, Textilausstellungen; 1963 Professur für Textiles Gestalten an der Hochschule für angewandte Kunst. Arbeiten für den kirchlichen Bereich: Ornat für die Schlosskapelle in Schönbrunn, Altarraumgestaltung in Unterwaltersdorf, Entwürfe für Glasfenster in Unterwaltersdorf und Schranawand

Müller-Funk Sabine (*1958 München)

Ausbildung zur Restauratorin in München, danach Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien, seit 1983 setzt sie Glas als Werkstoff in ihren Arbeiten ein, Altarraumgestaltung Wilfersdorf

Nitsch Hermann (*1938 Wien)

Diplom an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt, ab 1957 Gebrauchsgrafiker am Technischen Museum Wien. 1961 erste Schüttbilder, Anfang der 60er Jahre Entwicklung des Konzeptes des Orgien-Mysterien-Theaters: Unter Einbeziehung aller Kunstformen soll den Teilnehmern der Lebensprozess erfahrbar gemacht werden. Nitsch wird zu einem bedeutenden Vertreter des Wr. Aktionismus, ab 1971 regelmäßige Abhaltung von Orgien-Mysterien-Spiele auf Schloss Prinzendorf. Nach zahlreichen Kontroversen in den 60er Jahren, die auch zu Gefängnisaufenthalten führten, zunehmend anerkannt, Gastprofessuren in Frankfurt am Main und Hamburg, ab 1989 Professor für Interdisziplinäre Kunst in Frankfurt. Zahlreiche Auszeichnungen auch in Österreich, 2007 Eröffnung des „Hermann Nitsch Museums“ im Museumszentrum Mistelbach. 2008 Eröffnung des „Museo Archivio Laboratorio per le Arti Contemporanee Hermann Nitsch in Neapel.

Resetarits Thomas (*1939 Stinatz)

Steinbildhauerlehre, Arbeitermittelschule in Graz, 1964 Meisterprüfung, einige Semester an der Akademie der bildenden Künste in Wien seit 1966 freischaffender Künstler Studienreisen durch Europa, Mexiko, USA, Afrika, Indien, Neuguinea, Südamerika, zahlreiche Aufträge für Altarraumgestaltungen in der Diözese Eisenstadt (Stegersbach, Güssing, Sulz bei Güssing, Heiligenkreuz u.a.), Kunst im öffentlichen Raum; Altarraumgestaltung in Günselsdorf

Roppolt Lydia (1922 Moskau – 1995 Wien)

Aufgewachsen in Russland, 1936 Übersiedelung nach Wien, ab 1943 Studium an der Meisterschule der Akademie der bildenden Künste in Wien u.a. bei Böckl und Gütersloh. 1948 Adoption durch ihre Ziehmutter Emma Agnes Roppolt. 1950/51 Meisterklasse bei Sergius Pauser. 1950 erster öffentlicher Auftrag (Malereien in der Kapelle St. Peter, Salzburg), zahlreiche Arbeiten für den sakralen Bereich, darunter viele Glasfenster. Kirchliche und staatliche Auszeichnungen.

Rothemann Gabriele (*1960 Offenbach am Main)

Ab 1981 Studium der Fotografie, Gesamthochschule in Kassel, ab 1985 – 1987 Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf, Klasse für Malerei, Prof. Schwegler. 1992 Gastprofessur an der Schule für Gestaltung, Zürich, zahlreiche Preise und Ausstellungen. Seit 2001 Professur für Fotografie an der Universität für angewandte Kunst in Wien.

Sammer Alfred (1942 – 2010 Wien)

Studium der Rechtswissenschaften, Promotion 1966, später Studium der Theologie, Priesterweihe 1991. Autodidaktischer Maler hauptsächlich religiöser Motive und Kunstsammler; seit 1980 Präsident der „Österreichischen Gesellschaft für Christliche Kunst“, ab 1997 Militärdekan, seit 2004 Bischofsvikar der Militärdiözese für Kunst und Kultur. Dozent für kirchliche Kunst an der Hochschule in Heiligenkreuz, Mitglied der Päpstlichen Kunstakademie beim Pantheon in Rom. Akademiedirektor an der Akademie für bildende Kunst in Wien. Teile seiner Sammlung wurden 2010 vom Stift Klosterneuburg angekauft. Entwurf für die Altarraumgestaltung der Stiftskirche Wien.

Schellander Meina (*1946 Klagenfurt)

1966-70 Ausbildung an der Akademie für bildende Künste in Wien, Meisterschule für Grafik bei Prof. Maximilian Melcher, lebt und arbeitet in Wien und Kärnten; Auseinandersetzung mit religiösen Themen (Hemma von Gurk, Katharina von Siena, Simone Weil), Objektkunst und Malerei. Arbeiten für die Jesuitenkirche: 2007 Intervention in Memoriam Rita Furrer; 2008 Konnexion 2 - Schwerkraft und Gnade, Ausstellung im Jesuitenfoyer 2010 „Standzuwendezustand“

Seidl Johannes (*1947 Traunkirchen OÖ)

Autodidakt, Beschäftigung mit Grafik und Malerei, ab der Mitte der 60er Jahre Arbeiten mit Ton; Theodor-Körner-Preis; Gründung und Organisation von "Impuls Maria Schutz" – Kulturarbeit im ländlichen Raum (bis 1977), heute Kulturinitiative Gut Gasteil bei Prigglitz; zahlreiche Arbeiten für den kirchlichen und öffentlichen Bereich, Kreuzweg für die Pfarrkirche in Prigglitz, Gestaltung der Werktagkapelle der Rosenkranzkirche Wien-Hetzendorf

Staudinger Hermann (*1963 Schwanenstadt)

1986 Sommerakademie bei Prof. Oberhuber, Studium an der Hochschule für angewandte Kunst Wien (Meisterklasse Prof. Caramelle), 1992 Diplom, als freischaffender Künstler und Vergolder tätig, Arbeitsstipendien BUK, Studienreisen nach New York und England, Nepal, Kreta; zahlreiche Ausstellungen, Werke für den öffentlichen Raum, arbeitet vor allem als Maler und Graphiker; Gestaltung des Altarraumes in Glinzendorf 2006.

Stracke Wolfgang (*1953 Graz)

Studium in der Meisterklasse für Gebrauchsgraphik bei den Professoren Jaruschka, Toman und Rainkenhof, ab 1973 Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien in der Meisterklasse Prof. Welz (Medailleur – Kleinplastik), ab 1974 Meisterklasse für Bildhauerei bei Prof. Wotruba und Prof. Gironcoli, Diplom 1979. Verleihung des Silbernen Fügepreises der Akademie 1974. Ab 1975 zahlreiche Ausstellungen, Ankauf seiner Werke durch zahlreiche Museen und Sammlungen.

Steinbrener/Dempf

Österreichische Künstlergruppe, die aus dem Bildhauer Christoph Steinbrener und dem Fotografen und Grafiker Rainer Dempf besteht. Ihre Arbeiten thematisieren gesellschaftliche Zustände z.B. „Delete!“ 2005, „Jesuitenkosmos“ 2008;

Christoph Steinbrener, *1960 Marburg/Lahn, lebt und arbeitet in Wien, Studium der Archäologie und Kunstgeschichte in Wien, 1982 – 85 Studium der Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien, zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen.

Rainer Dempf, * 1961 in Wien, tätig in der Buchgestaltung und im Bereich Zeitungstypografie.

Straznicky Kurt (*1959 Graz)

1977 – 1985 Medizinstudium in Graz, 1986 – 1993 Studium in der Bildhauerklasse Prof. F.X.Ölzant, Akademie der bildenden Künste Wien, Ausstellungen in Wien und in der Steiermark; Tabernakel für St. Stephan/ Wien

Steiner Karl (1902 Neunkirchen – 1981 Bourg-Blanc)

Maler und Bildhauer, Studium an der Wiener Kunstgewerbeschule (1922-23), dann bis 1928 Académie Moderne Paris; 1925 Grand Prix der Exposition des Arts decoratifs; nach dem Abschluss des Studiums 1929 Eröffnung eines Reklamebüros in Neunkirchen. 1938 Konflikte mit dem NS-Regime, er widmet sich fast ausschließlich religiösen Themen. Aufträge aus dem kirchlichen Bereich. Fresken in der Allander Pfarrkirche, Fenster für die Kirche in Ternitz u.a. entstehen nach dem Zweiten Weltkrieg. 1979 Übersiedelung in die Bretagne.

Szyszkowitz Rudolf (1905 – 1976 Graz)

Maler und Grafiker, ab 1921 Studium an der Abteilung für Bildhauerei in Graz, 1925 Studium an der Akademie für bildende Künste in Wien, Meisterschule für Malerei bei Karl Sterrer und Rudolf Bacher. 1935 Anerkennungspreis zum Österreichischen Staatspreis, Tätigkeit an der Staatlichen Meisterschule für angewandte Kunst in Graz. 1964 Nachfolger von Oskar Kokoschka an der Internationalen Sommerakademie in Salzburg. Zahlreiche Werke für den kirchlichen Bereich, darunter viele Betonglasfenster.

Tesar Heinz (*1939 Innsbruck)

Architekt, Graphiker und Literat. Studium der Architektur von 1961 – 1965 an der Akademie der bildenden Künste in Wien in der Meisterklasse von Prof. Rainer. Nach verschiedenen Auslandsaufenthalten (Hamburg, München, Amsterdam) Eröffnung eines eigenen Ateliers in Wien, Lehrtätigkeit an verschiedenen Universitäten in Europa und Amerika. Tesar gewann zahlreiche Architekturwettbewerbe und erhielt viele Auszeichnungen und Ehrungen, darunter den Großen Österreichischen Staatspreises für Bildende Kunst 2011.

Arbeiten für den kirchlichen Bereich: Umbau der Pfarrkirche Unternberg 1976-79, Kirche und Aufbahrungshalle Kleinarl 1977-86, Evangelische Kirche in Klosterneuburg 1995, Donau-City-Kirche Wien 1999, Teichgartencalvario Stift Klosterneuburg 2001-06.

Tesar Marc (*1963 Wien)

Freischaffender Künstler in Wien. Schwerpunkte seiner Tätigkeit sind der konzeptuelle Entwurf, erfolgreiche Teilnahme an mehreren Wettbewerben. Zusammenarbeit mit Heinz Tesar. Altarraumgestaltung St. Anna, Wien; Donau-City Kirche Wien.

Traupmann Johann (*1958 Güssing)

1977 - 1983 Studium der Fachtheologie/Wien, seit 1983 Forschungsarbeiten zum österr. Kirchenbau, 1981 – 1987 Architekturstudium an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, Meisterklasse Holzbauer. 1992 Bürogründung mit Christoph Pichler. Sakrale Aufträge in den Diözesen Wien und Eisenstadt. 1993 Lehrauftrag an der Kath.-Theol. Hochschule für Kunst und Kirchenbau, 1995 – 98 Hochschulassistent an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien.

Uhl Ottokar (1931 Wolfsberg/Kärnten – 2011 Wien)

Ab 1940 in Wien, Absolvent der Bundesgewerbeschule Abteilung Hochbau in Mödling. 1950 Studium der Architektur an der TU Wien, dann an der Meisterklasse von Lois Welzenbacher an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Reger Kontakt zum Kreis um Monsignore Otto Mauer. Ab 1973 Nachfolger von Egon Eiermann als Professor für Bauplanung an der Universität in Karlsruhe. Zahlreiche Projekte für den kirchlichen Bereich: Demontable Kirche Siemensstrasse Wien 1960 – 64, Montagekirche Kundratstrasse 1966 – 67, Gestaltung der Kapelle der Katholischen Hochschulgemeinde Ebendorferstrasse. Bei seinen Entwürfen befasste er sich besonders mit dem prozessorientierten Planen und der Partizipation der zukünftigen Nutzern der Bauten. Emeritierung 1994, Gastprofessor für Liturgiewissenschaft an der Universität Wien 1995.

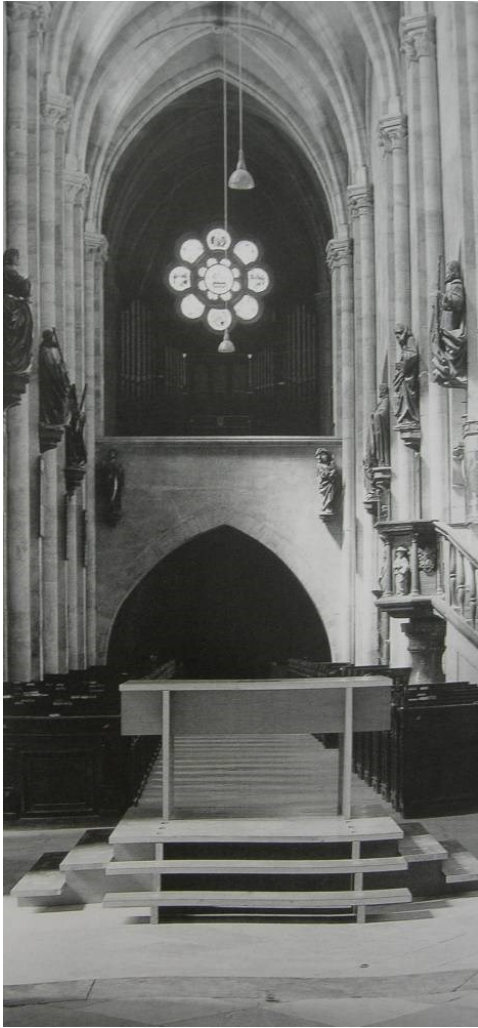
Wilfan Hubert (*1922 Feldkirchen)

ab 1941 Kriegsdienst in Finnland, 1946-47 Arbeit in einer Werkstatt für Kirchenbildhauerei, 1948-52 Studium an der Akademie der bildenden Künste bei Santifaller und Wotruba, ab 1952 freischaffender Künstler, 1966-1982 Professor für Bildhauerei und Stuck an der HTL Wien, Studienreisen durch Europa, Einzel- und Kollektivausstellung im In- und Ausland, Ehrenmedaille der Stadt Wien und der Österr.-Norwegischen Gesellschaft, seit 1996 Ehrenmitglied des Wiener Künstlerhauses, Altarraumgestaltung St. Othmar, Mödling

Zogmayer Leo (*1949 Krems)

1975 – 81 Studium bei Herbert Tasquil an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, bevorzugte Medien: Zeichnung, Druckgrafik, Fotografie, Computerzeichnung, Malerei, Skulptur. Seit Ende der Achziger Jahre vermehrt raumgreifende Kunstprojekte, Mitte der Neunziger Jahre zunehmende Bildreduktion und Einsatz von Wort und Text. Zahlreiche Ausstellungen und Projekte, künstlerische Gestaltungen von Kirchenräumen (1998 Maria Geburt, Aschaffenburg, 2003 Karmel in Innsbruck, 2009 Peter und Paul, Ternberg OÖ u.a.)

Bildteil



Wr. Neustadt, Dom

Abbildung 1 Wr. Neustadt, Dom,
Volksaltar 1962 Ottokar Uhl

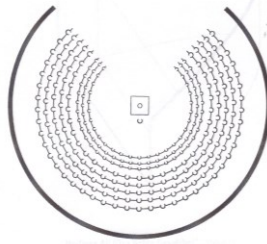


Abb. 2 Wr. Neustadt, Volksaltar

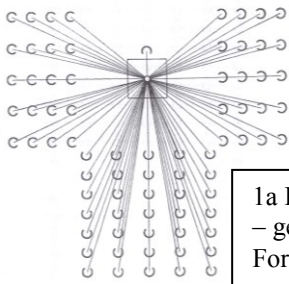
Rudolf Schwarz – Pläne aus „Vom Bau einer Kirche“
(nach Conrad Lienhardt: Rudolf Schwarz (1897 – 1961) Werk. Theorie.
Rezeption. Linz 1997)



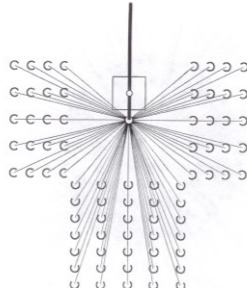
1 Heiliger Ring



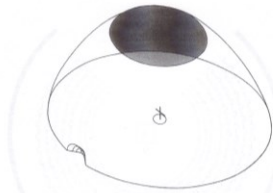
2 Heiliger Aufbruch
(der offene Ring)



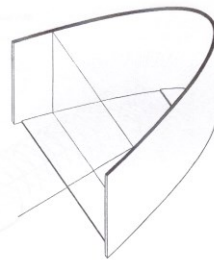
1a Heiliger Ring
– geschlossene T-
Form



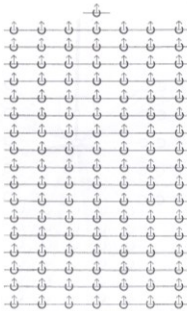
2a Heiliger Aufbruch
(Der offene Ring – offene
T-Form)



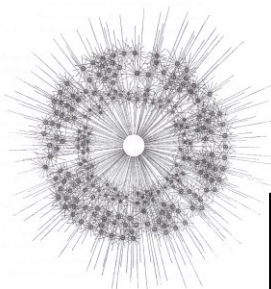
3 Heiliger
Aufbruch (Der
lichte Kelch)



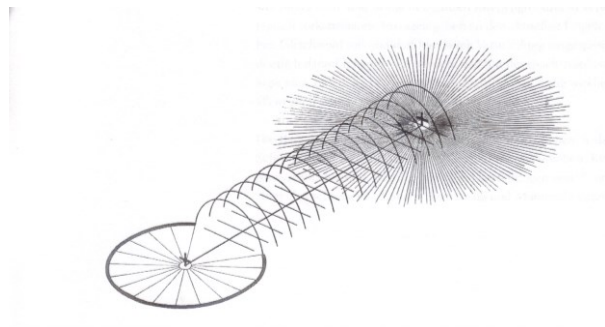
5 Heiliger Wurf (der
dunkle Kelch)



4 Heilige
Fahrt (Der
Weg)



6 Heiliges All (Das lichte
Gewölbe)



7 Der Dom aller Zeiten
(Das Ganze)

St. Gertrud, Klosterneuburg



Abb. 4 St. Gertrud, Klosterneuburg
Umgestaltung R. Kramreiter

Zum Kostbaren Blut, Salzburg-Parsch

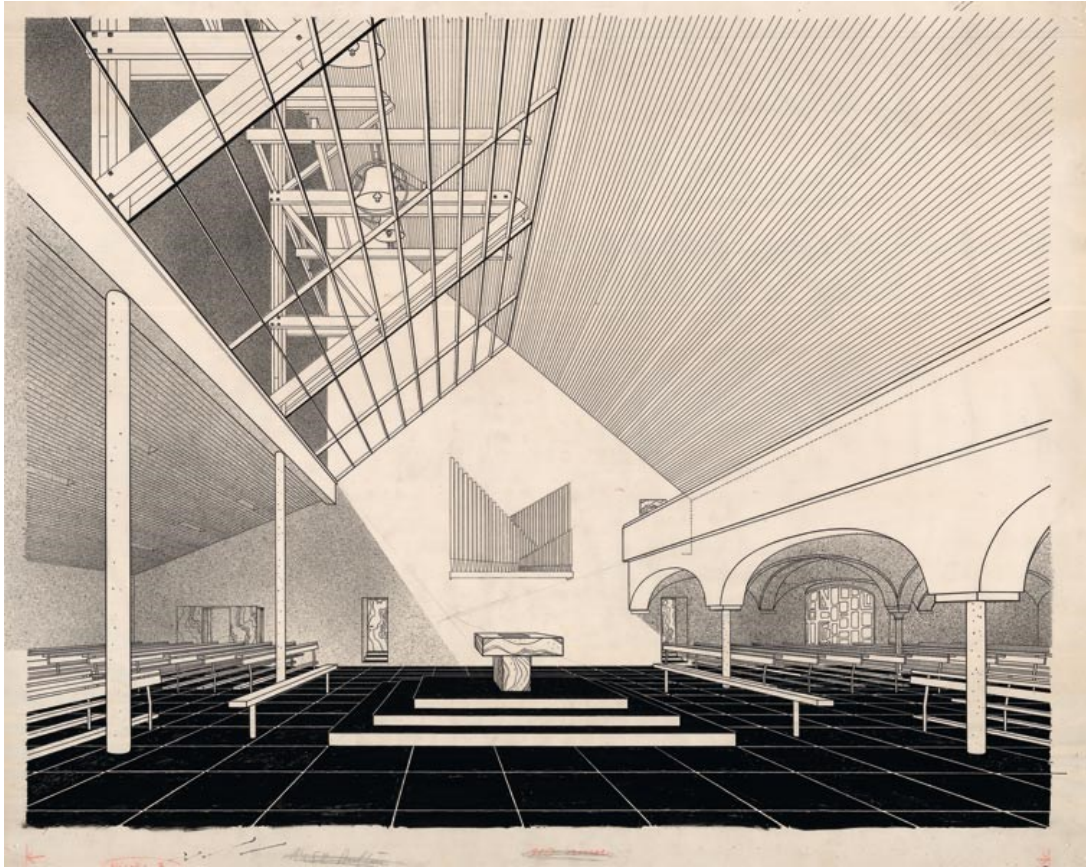


Abb. 5 Perspektive des Innenraumes der Kirche in Salzburg-Parsch, errichtet 1955-56, arbeitsgruppe 4 (Wilhelm Holzbauer, Friedrich Kurrent, Johannes Spalt, Otto Leitner)



Abb. 6 Kirche in Salzburg-Parsch, Altarbereich

Basilika Unserer Lieben Frau zu den Schotten Wien I.



Abb. 7 Altarraumgestaltung 1994

Pfarrkirche Hetzendorf
Königin des Hochheiligen Rosenkranzes
Wien XII.



Abb. 8 Hetzendorf, Zustand vor dem II. Weltkrieg



Abb. 9 Hetzendorf,
Blick zum Altarraum



Abb. 10 Hetzendorf, Blick vom Altarraum zum Eingang



Abb. 11 Altarraum Hetzendorf, Altar und Ambo

Schottenkirche Krypta, Wien I.

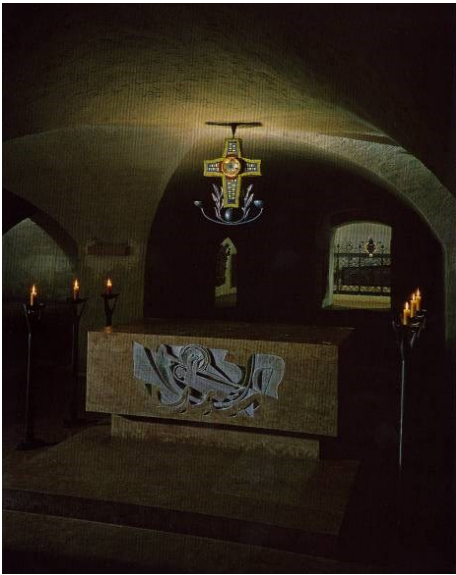


Abb.12 Krypta Schottenkirche,
Gestaltung R. Kramreiter 1960



Abb. 13 Krypta Schottenkirche.
Altar R. Szyszkowitz

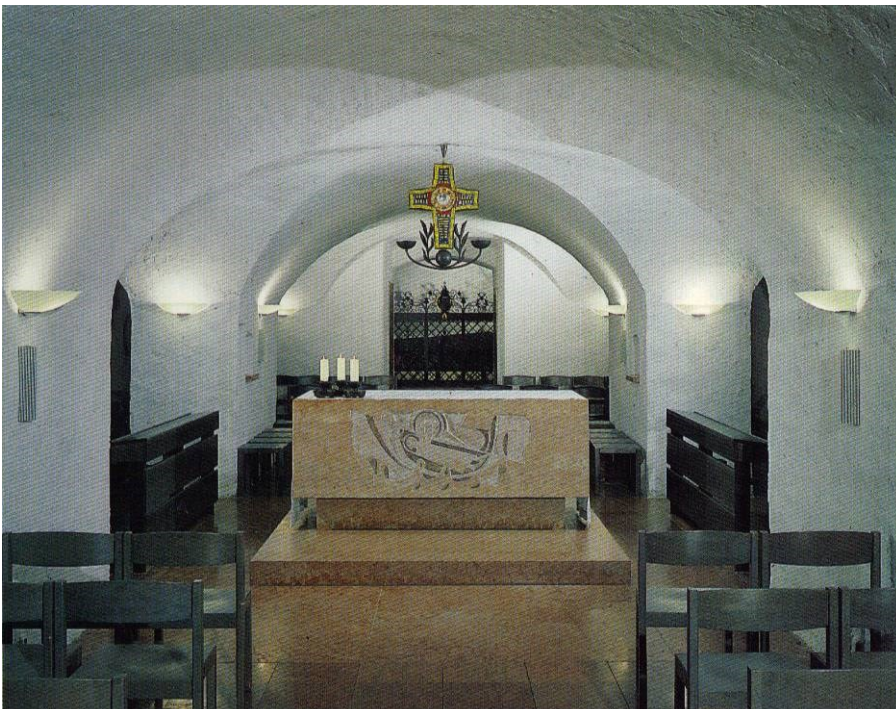


Abb. 14 Krypta
Zustand nach der
Renovierung 1992

Pfarrkirche Hl. Kreuz
Wien XIX. Grinzing



Abb. 15 Grinzing, Altarraum



Abb. 16 Grinzing, Altar G. Krauß



Abb. 17 Grinzing, Ambo

Stadtpfarrkirche Hl. Ägydius
Korneuburg NÖ



Abb. 18 Korneuburg, Altarraum



Abb.19 Taufstein, Korneuburg



Abb. 20 Detail Altarraum

Pfarrkirche Hl. Antonius von Padua
Obersdorf
Bez. Mistelbach NÖ



Abb. 21 Obersdorf, Gesamtansicht



Abb. 22 Obersdorf, Altar H. Bauch



Abb. 23 Detail, Altar, Sündenfall

Rektoratskirche St. Ruprecht Wien I.



Abb.24 Altarraum, Blick in
Haupt- und Seitenschiff

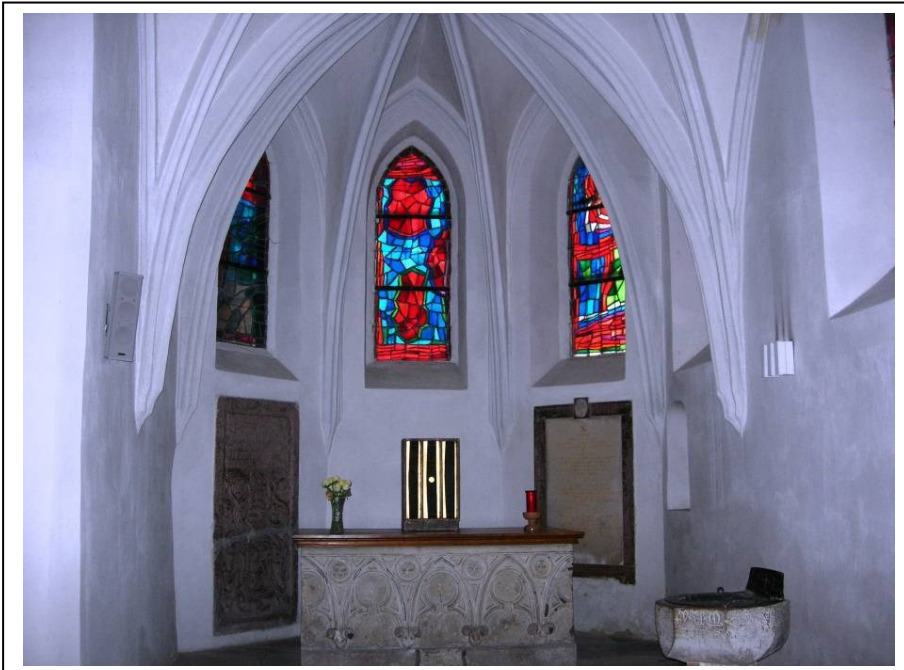


Abb. 25 St. Ruprecht,
Seitenschiff, Tabernakel
Kienast

Pfarrkirche St. Nikolaus, Prigglitz
Bez. Neunkirchen NÖ



Abb. 26 Altarraum Prigglitz
(Zustand nach 2009)



Abb. 27 Gesamtansicht, Mittelschiff



Abb. 28 Detail: Fenster
neben dem Eingang, W.
Eckert 1962

Pfarrkirche Hl. Dionysius, Pottschach
Bez. Neunkirchen NÖ



Abb. 29 Altarraum
Gesamtansicht



Abb. 30 Altar, Hammerstiel 1981

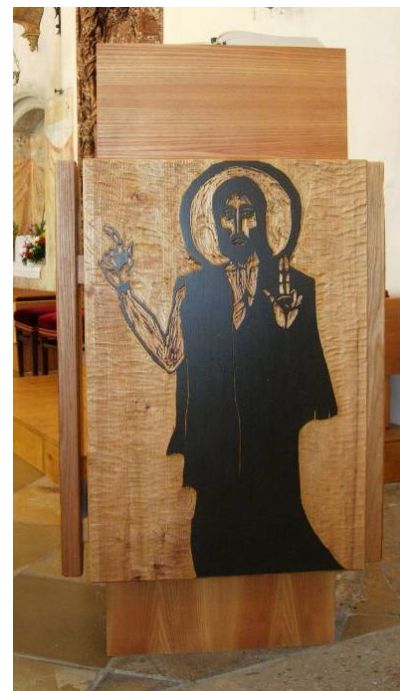


Abb. 31 Detail, Ambo

Pfarrkirche Hl. Elisabeth von Thüringen
Wien IV.

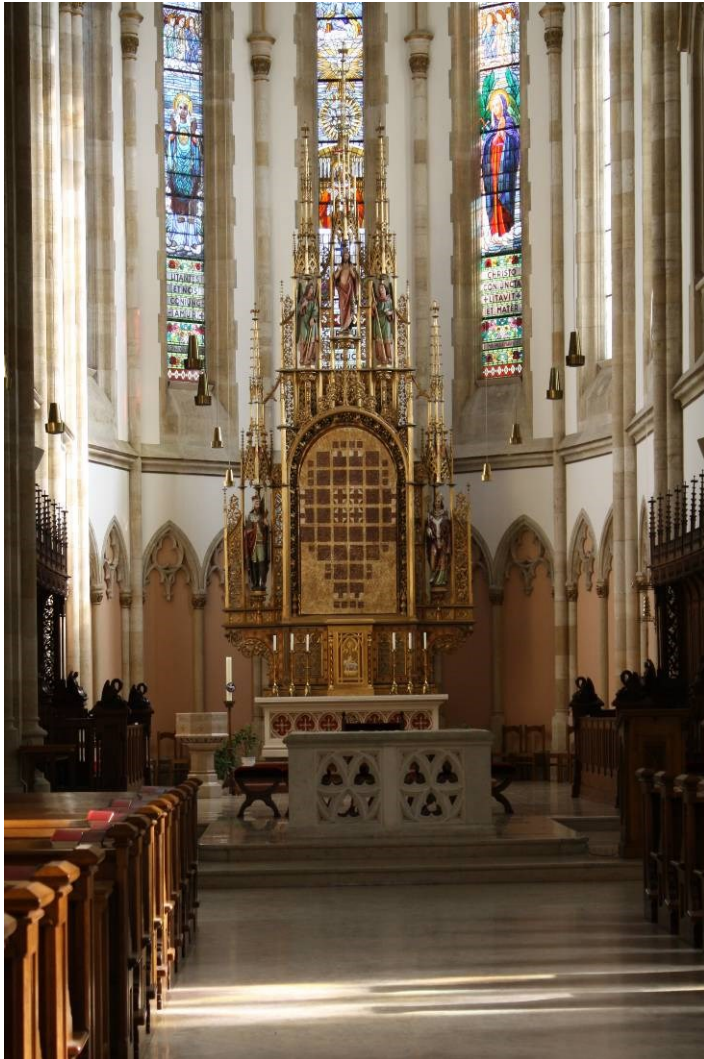


Abb. 32 St. Elisabeth, Altar
Marie-Cecile Boog 1980



Abb. 33 Detail
liturgische Orte

Stadtpfarrkirche St. Othmar Mödling



Abb. 34 Altarraum,
H. Wilfan



Abb. 35 Altar: Wunderbarer
Fischfang



Abb. 36 Detail Ambo:
Sämann

Pfarrkirche Hl. Nikolaus, Velm
Bez. Wien-Umgebung NÖ



Abb. 37 Altarraum DI Plevan



Abb. 38 Altar

Pfarrkirche Hl. Brigitta
Wien XX.



Abb. 39 Altarraum,
DI Plevan



Abb. 40 Altarraum Detail

Pfarrkirche St. Paul
Döbling, Wien XIX.

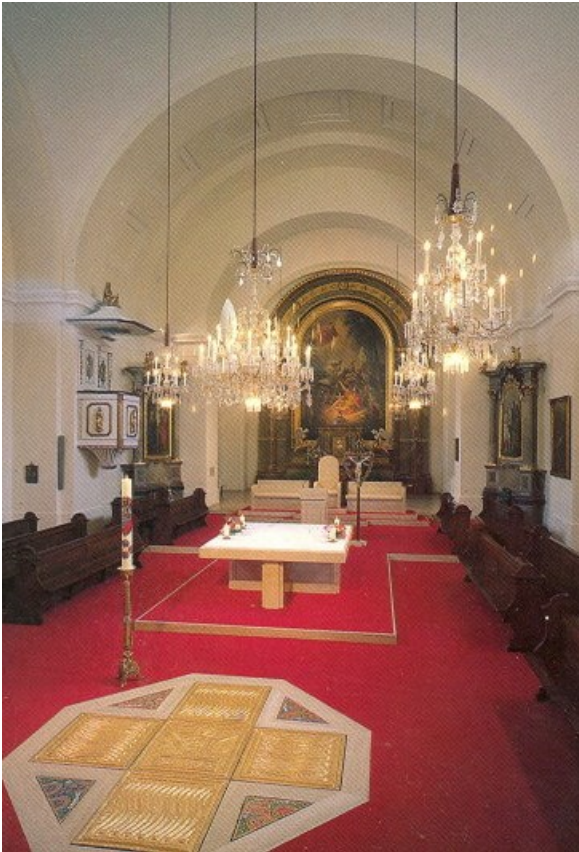


Abb. 41 Altarraum nach der
Umgestaltung 1988



Abb. 43 Altarraum Zustand 2011



Abb. 42 Detail Mosaikzwikel
Evangelist Lukas, Taufbecken,
Bachmayr-Heyda

Pfarrkirche St. Peter am Moos Muthmannsdorf



Abb. 44
Gesamtansicht



Abb. 45 Detail Altar, H. Ebner 1989



Abb. 46 Apsis Muthmannsdorf,
got. Sakramentsnische

Pfarrkirche Hl. Nikolaus, Herrenleis
Bez. Mistelbach NÖ



Abb. 47 Altarraum

Abb. 48 Liturgische Orte
DI Plevan 1992



Pfarrkirche St. Othmar
Weißgerbern
Wien III.



Abb. 49 Gesamtansicht



Abb. 50 Altar DI Plevan 1993



Abb. 51 Detail Ambo

Pfarrkirche Zu den sieben Zufluchten
Altlerchenfeld
Wien VII.



Abb. 52 Altarraum/
ab 1995



Abb. 53 Altlerchenfeld
Mittelschiff

Pfarrkirche St. Michael, Hof am Leithaberge
Bez. Bruck a. Leitha NÖ



Abb. 54 Altarraum



Abb. 55 Detail Altar

Pfarrkirche Hll. Magdalena und Rupert, Scheiblingkirchen
Bez. Neunkirchen NÖ



Abb. 56 Altarraum



Abb. 57 Detail Ambo

Pfarrkirche Maria Loretto, Jedlesee
Wien XXI.



Abb. 58 Altarraum,
Hoffmann 1998



Abb. 59 Detail, Liturgische Orte

Franziskuskapelle
Franziskanerkloster
Wien I.



Abb. 60 Altarraum
O. Höfinger



Abb. 61 Detail Altar und Wandgestaltung



Abb. 62 Sonnengesang –
Wandnischengestaltung

Pfarrkirche Hl. Bartholomäus
Kalvarienbergkirche
Hernals, Wien XVII.



Abb. 63
Altarraumgestaltung 2000



Abb. 64 Panoramaansicht

Pfarrkirche St. Bartholomäus
Unterwaltersdorf
Bez. Baden NÖ



Abb. 65 Altarraum, S. Moosmann 1998



Abb. 67 Altarraumfenster,
Sepp Moosmann



Abb. 66 Blick in den Gemeinderaum

Pfarrkirche St. Gertrud
Währing, Wien XVIII.

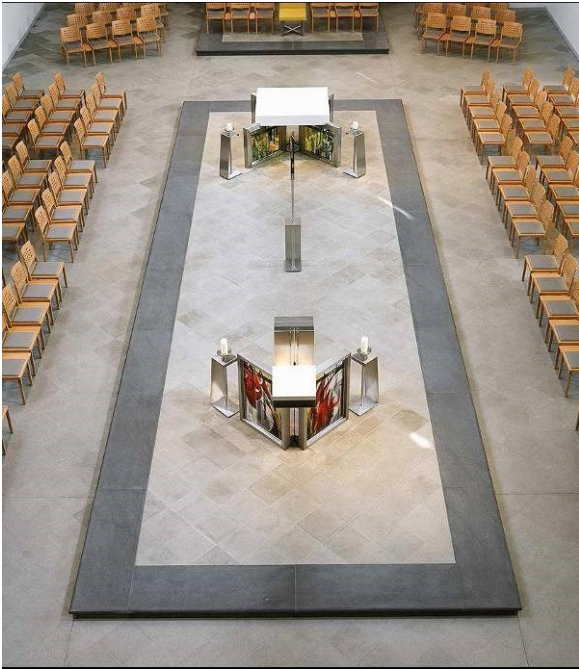


Abb. 68 Altarraumgestaltung H. Ebner



Abb. 69 Detail Ambo



Abb. 70 Laurentiuskapelle,
Gestaltung J. Traupmann

Pfarrkirche Hll. Petrus und Paulus, Pfaffstätten
Bez. Baden NÖ



Abb. 71 Altarraum J. Höfinger



Abb. 72 Detail Ambo,
Kerzenhalter



Abb. 73 Tabernakel

Pfarrkirche Zum Allerheiligsten Erlöser
Endresstrasse
Wien XXIII.



Abb. 74 Gesamtansicht Gestaltung Prof. Lorenz



Abb. 75 Altarraumgestaltung:
Prof. Lorenz 2001

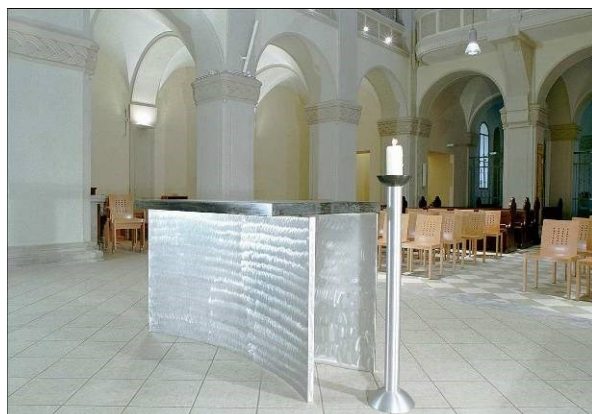


Abb. 76 Altar

Garnisonskirche zum Hl. Kreuz
Stiftskirche
Wien VII.



Abb. 77 Altarraumgestaltung
Dr. Sammer



Abb. 78 Detailaufnahme

Propsteikirche zum Göttlichen Heiland
Votivkirche
Wien IX.



Abb. 79 Altarraumgestaltung:
DI Zehetner

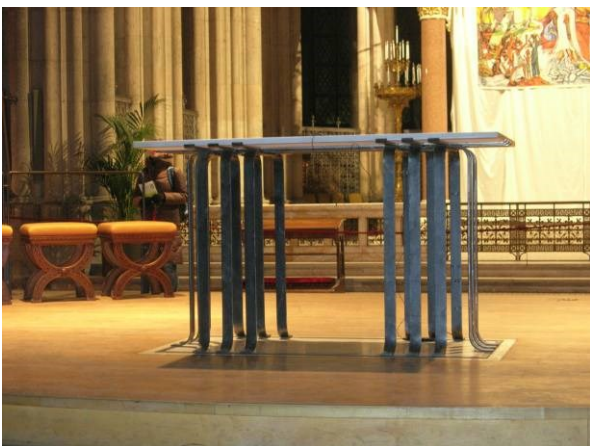


Abb. 80 Altar



Abb. 81 Altarinsel

Pfarrkirche Hll. Peter und Paul
Wallfahrtskirche Maria am Baum
Kaiserebersdorf
Wien XI.



Abb. 82 Altarraumgestaltung
Geiswinkler&Geiswinkler

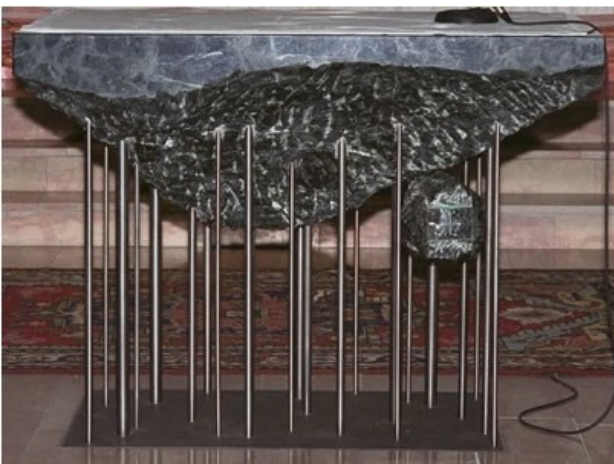


Abb. 83 Detail Altar



Abb. 84 Detail Ambo

Pfarrkirche Hl. Veit und Maria Zuflucht der Sünder
Ober St. Veit
Wien XIII.



Abb. 85 Altarraumgestaltung K. Kriebel 2001



Abb. 86 Frontalansicht

Pfarrkirche Zur Heiligen Dreifaltigkeit, Neukloster
Wr. Neustadt NÖ



Abb. 87 Gestaltung
O. Höfinger



Abb. 88 Detail Altarkreuz

Pfarrkirche Hl. Nikolaus, Wilfersdorf
Bez. Mistelbach NÖ



Abb. 89
Altarraumgestaltung
S. Müller-Funk



Abb. 90 Detail Altar

Pfarrkirche St. Augustin
Wien I.



Abb. 91 Altarraum Johannes Höfinger



Abb. 92 Detail Altar



Abb. 93 Altarraum Henke&Schreieck

Rektoratskirche St. Anna
Wien I.



Abb. 94 Gestaltung
Marc Tesar



Abb. 95 Detail Altar

Pfarrkirche Hll. Philippus und Jakobus
Deutschbrodersdorf
Bez. Baden NÖ



Abb. 96 Gesamtansicht



Abb. 97 Detail Altar

Pfarrkirche Hl. Laurentius, Achau
Bez. Mödling NÖ



Abb. 98 Altarraum



Abb. 99 Detail Ambo, Taufort

Pfarrkirche Hl. Vitus, Edlitz
Bez. Neunkirchen NÖ



Abb. 100 Blick von
der zweiten Empore



Abb. 101 Liturgische Orte

Pfarrkirche St. Michael, Fischamend
Bez. Wien-Umgebung NÖ



Abb. 102 Altarraum: Prof. Lorenz



Abb. 103 Blick in den
Gemeinderaum

Pfarrkirche St. Andreas, Ladendorf
Bez. Mistelbach NÖ



Abb. 104 Altarraumgestaltung
H. Ebner



Abb. 105 Altar



Abb. 106 Ambo

Pfarrkirche Hl. Georg, Günselsdorf
Bez. Baden NÖ



Abb. 107 Gesamtansicht



Abb. 108 Blick in den Gemeinderaum

Pfarrkirche Maria Geburt
Hietzing
Wien XIII.



Abb. 109 Gesamtansicht



Abb. 110 Detail Altar,
W. Stracke

Pfarrkirche Hl. Johannes Nepomuk
Migazziplatz
Wien XII.



Abb. 111 Gestaltung:
H. Ebner



Abb. 112 Altar



Abb. 113 Tabernakel

Pfarrkirche Zu den 14 Nothelfern
Lichtental
Wien IX.



Abb. 114 Gestaltung J. Traupmann



Abb. 115 Altarkreuz



Abb. 116 Ambo

Kirche Hl. Leopold
Am Steinhof
Wien XIV.

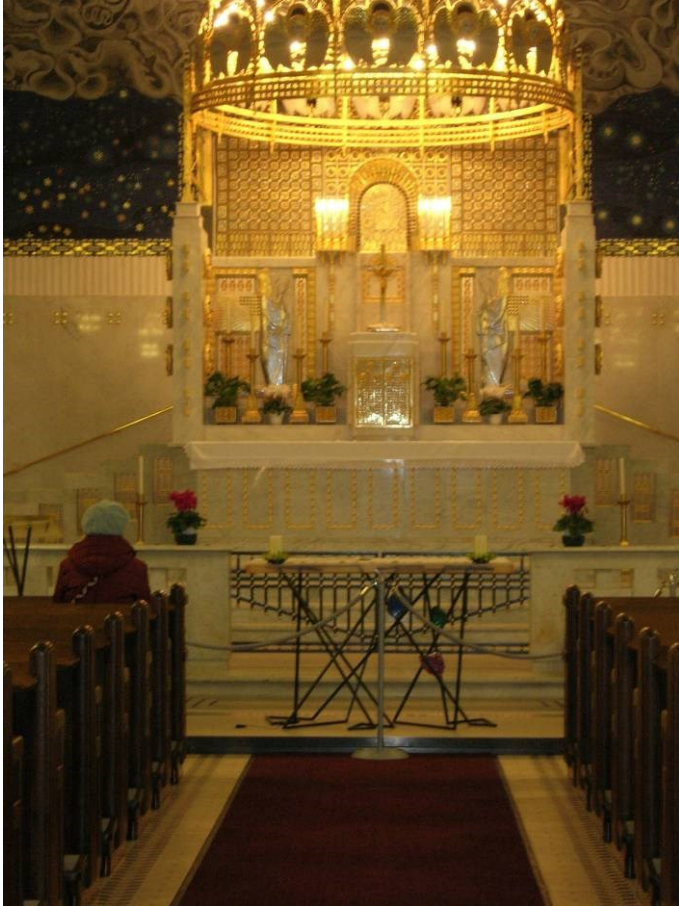


Abb. 117 Gestaltung:
Henke&Schreieck



Abb. 118 Detail
Liturgische Orte

Filialkirche Hl. Katharina, Glinzendorf
Bez. Gänserndorf NÖ



Abb. 119 Gestaltung
Staudinger/Meisnitzer



Abb. 120 Detail Liturgische Orte



Abb. 121 Altar

Pfarrkirche Hl. Andreas, Hennersdorf
Bez. Mödling NÖ



Abb. 122 Liturgische Orte
Gestaltung 2006



Abb. 123 Detail Altarkreuz



Abb. 124 Detail Altar

Pfarrkirche Unbefleckte Empfängnis, Steinabrückl
Bez. Wiener Neustadt-Land NÖ



Abb. 125
Altarraumgestaltung:
Hoffmann



Abb. 126 Detail Altar, Ambo

Pfarrkirche Hl. Jakobus der Ältere, Bad Vöslau
Bez. Baden NÖ



Abb. 127 Gestaltung J. Hoffmann



Abb. 128 Liturgische Orte

Pfarrkirche Hl. Margaretha
Höflein an der Donau
Bez. Wien-Umgebung NÖ



Abb. 129 Gestaltung H. Fladerer



Abb. 130 Altarleuchter

Pfarrkirche Hl. Johannes der Täufer
Kirchschlag/Bucklige Welt
Bez. Neunkirchen NÖ



Abb. 131 Gestaltung Klaus Koch



Abb. 132 Detail Ambo



Abb. 133 Detail Altar

Pfarrkirche St. Michael
Heiligenstadt
Wien XIX.



Abb. 134 Liturgische Orte
Geiswinkler&Geiswinkler



Abb. 135 Detail Altar

Altarwandgestaltung
Pfarrkirche Alland
Bez. Baden NÖ



Abb. 136 Fresko Apsis Karl Steiner



Abb. 137 Kreuzwegdetail K. Steiner



Abb. 138 Fresko, Köberl

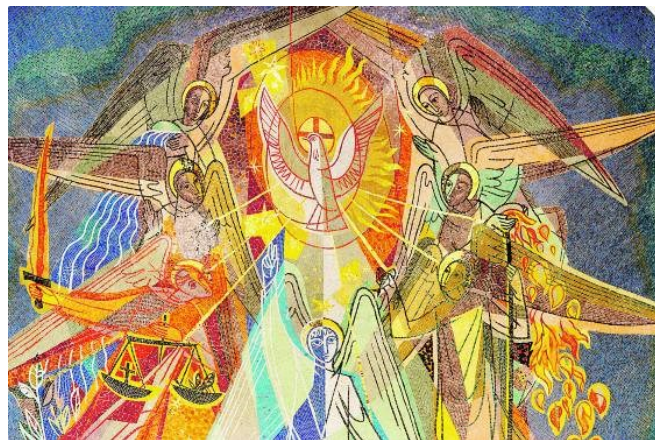
Apsisgestaltung St. Gabriel Mödling NÖ



Abb. 139 Apsismosaik H. Bauch

Abb. 140 Gesamtansicht St. Gabriel

Abb. 141 Detail Apsismosaik



Pfarrkirche Hetzendorf
Rosenkranzbilder E. Fuchs
Wien XII,



Abb. 142 Wien Hetzendorf,
Anbringung nach der
Restaurierung



Abb. 143 Rosenkranzbilder Detailansicht



Abb.144/145 Bildersturm

Altarwandgestaltung Möllersdorf Bez. Baden NÖ



Abb. 146 Werktagkapelle



Abb. 147 Werktagkapelle –
Gesamtansicht



Abb. 148 Kirchenraum



Abb. 149 Detailansicht Kreuzweg

St. Stephan, Wien I.
Tabernakelgestaltung Straznicky



Abb. 150 Tabernakeltüren



Abb. 151 Wr. Neustädteraltar

St. Jakob/Heiligenstadt
Wien XIX



Abb. 152 Apsisfenster Margret Bilger



Abb. 153

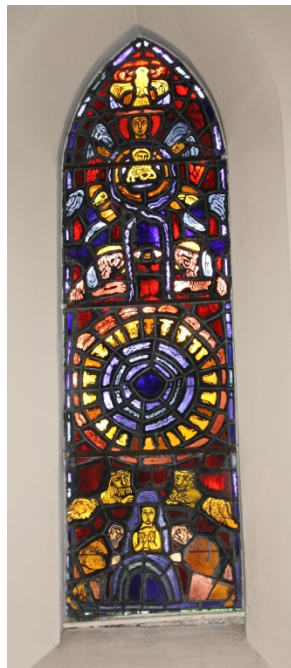


Abb. 154 Das eherne Meer

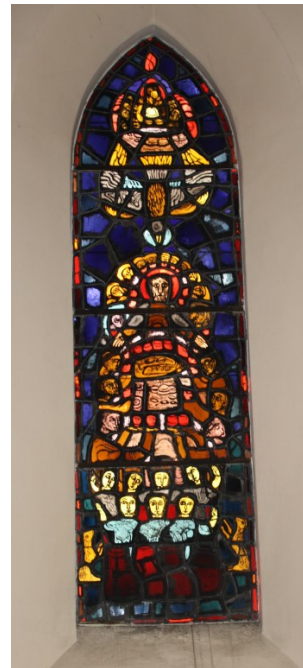


Abb. 155 Die Taufe Jesu

St. Ruprecht
Wien I.

Fenster der Nordwand



Abb. 156 Daniel in der Löwengrube



Abb. 157 Jona mit dem Fisch/ Drei Jünglinge im Feuerofen

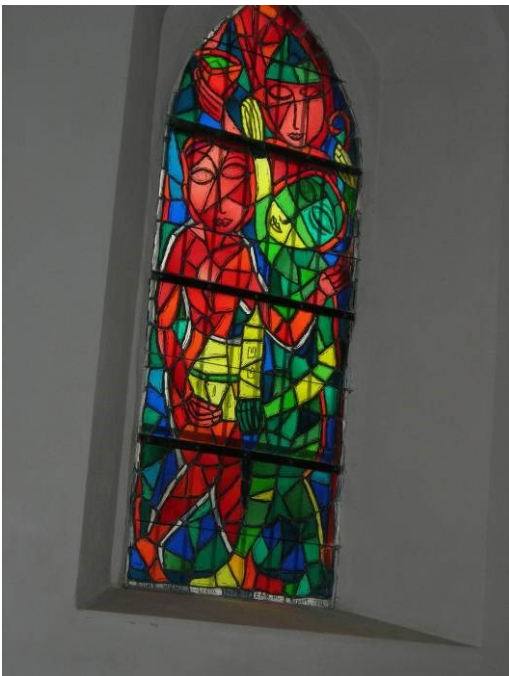


Abb. 158 Hl. Rupert und die Kirchengründer

St. Ruprecht
Wien I.

Fenster des Seitenschiffes



Abb.159 Apsis, Seitenschiff

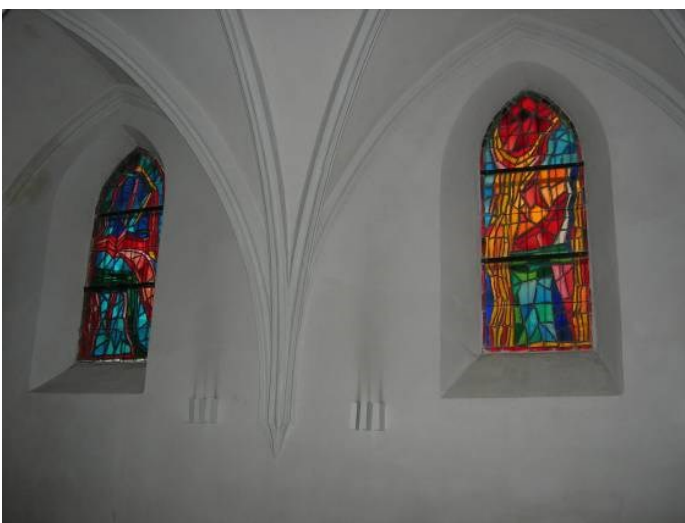


Abb. 160 Lobpreis der Schöpfung



Abb. 161

Puchberg am Schneeberg
Bez. Neunkirchen NÖ



Abb.162 Apsisfenster – Godi Hirschi



Abb. 163 Westfenster

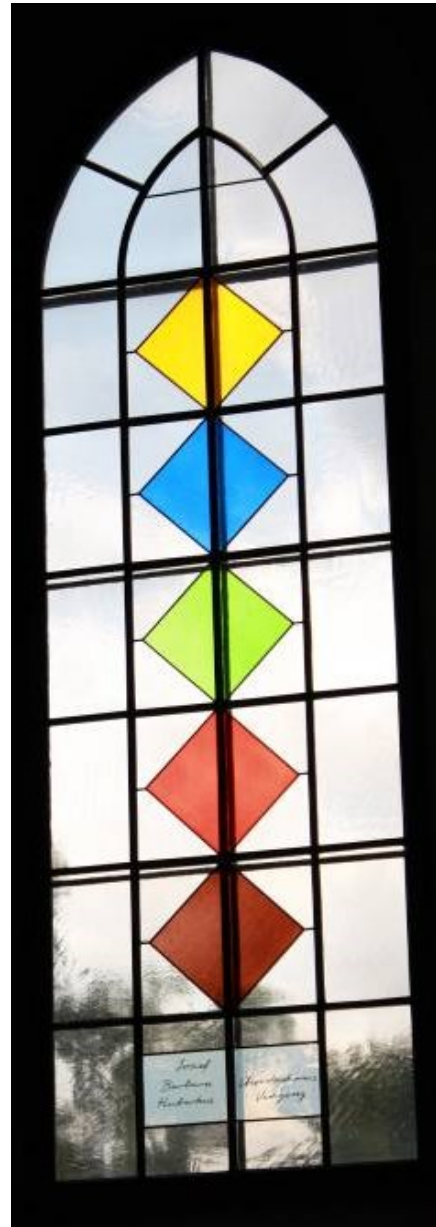


Abb.164 Fenster der Ewigkeit

Unterwaltersdorf
Bez. Baden NÖ



Abb. 165 Seitenfenster im Chorraum
Sepp Moosmann

Erlöserkirche Am Schüttel, Wien II.
Kreuzweg – Franz Deed



Abb. 166

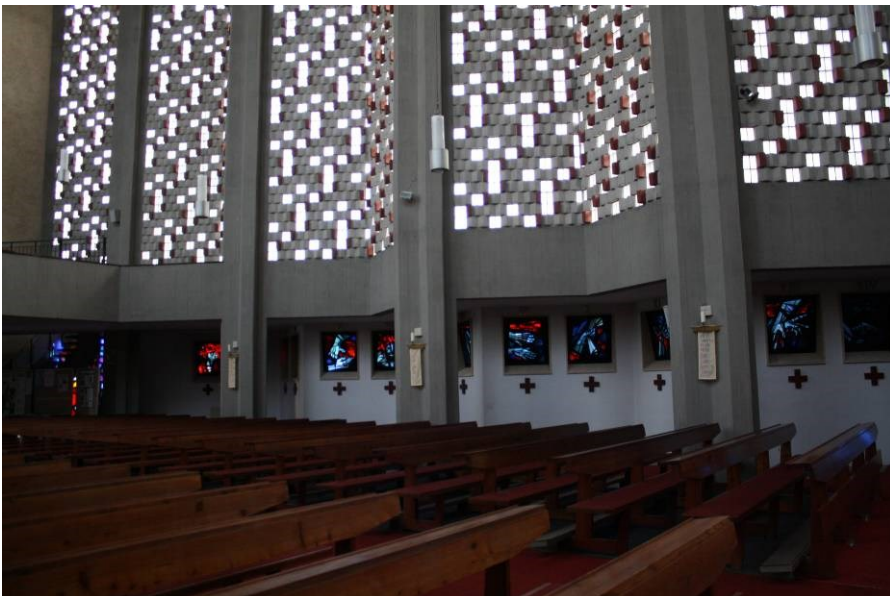


Abb. 167

Kreuzweg - Franz Deed



Abb. 168

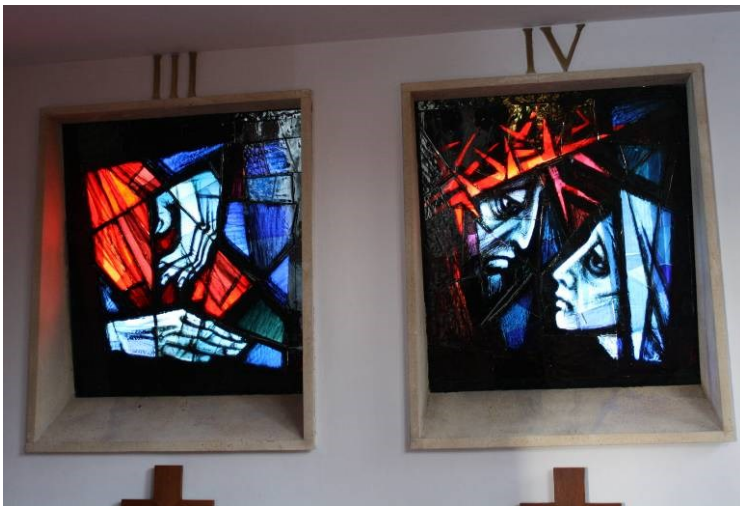


Abb. 169



Abb. 170

Kreuzweg - Franz Deed



Abb. 171



Abb. 172

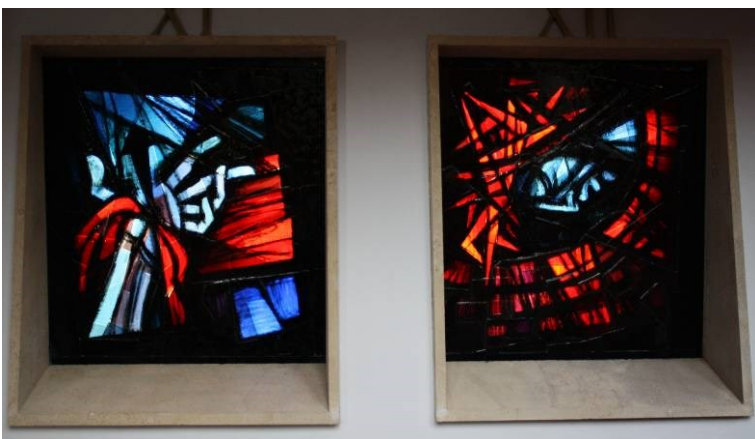


Abb. 173

Kreuzweg - Franz Deed



Abb. 174

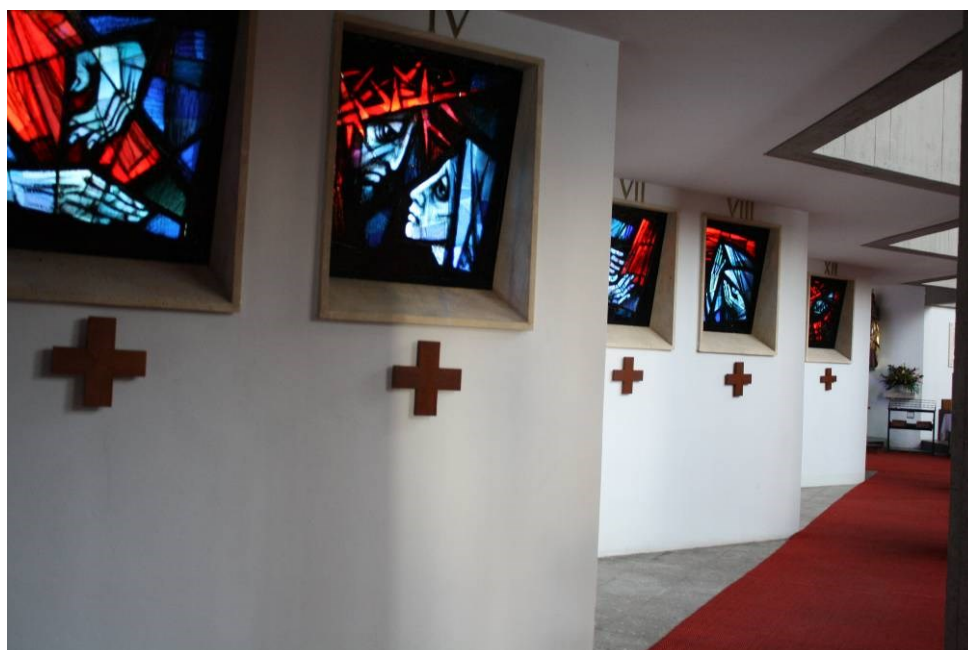


Abb. 175

Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Berndorf
Bez. Baden NÖ
Kreuzweg F. Drapela



Abb. 176



Abb. 177
Erste Station

Berndorf Kreuzweg - Drapela



Abb. 178 III. und IV. Station



Abb. 179 V. Station –
Simon von Cyrene hilft Jesus das Kreuz tragen



Abb. 180 VI. Station –
Veronika reicht Jesus das Schweiß Tuch

Berndorf Kreuzweg - Drapela



Abb. 181 VII. Station



Abb. 182 VIII. Station



Abb. 183 X. und XI. Station

Berndorf Kreuzweg - Drapela



Abb. 184 XII. Station



Abb. 185 XIII. Station



Abb. 186 Übersicht Langhauswand

Möllersdorf, Bez. Baden NÖ
Kreuzweg - Lydia Roppolt



Abb. 187



Abb. 188



Abb. 189



Abb. 190

Möllersdorf, Bez. Baden NÖ
Kreuzweg - Lydia Roppolt



Abb. 191



Abb. 192



Abb. 193

Prigglitz, Bez. Neunkirchen NÖ
Kreuzweg - Seidl



Abb. 194



Abb. 195



Abb. 196



Abb. 197

Prigglitz, Bez. Neunkirchen NÖ
Kreuzweg - Seidl



Abb. 198



Abb. 199



Abb. 200



Abb. 201



Abb. 202

Prigglitz
Kreuzweg - Seidl



Abb. 203

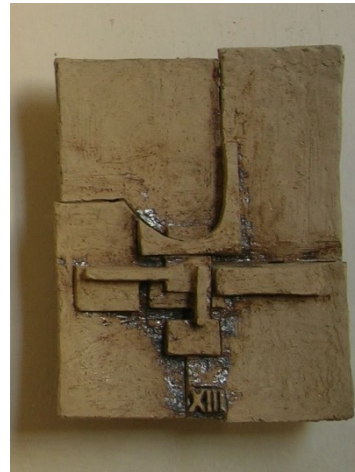


Abb. 204



Abb. 205

Pfarrkirche St. Nikolaus
Inzersdorf, Wien XXIII.
Kreuzweg A. Lehmden



Abb. 206



Abb. 207



Abb. 208

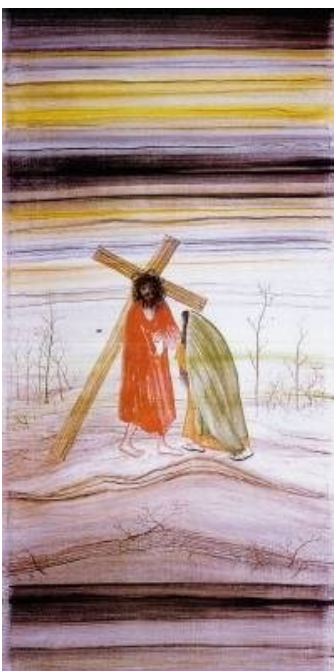


Abb. 209



Abb. 210



Abb. 211

Pfarrkirche St. Nikolaus
Inzersdorf, Wien XXIII.
Kreuzweg A. Lehmden



Abb. 212



Abb. 213

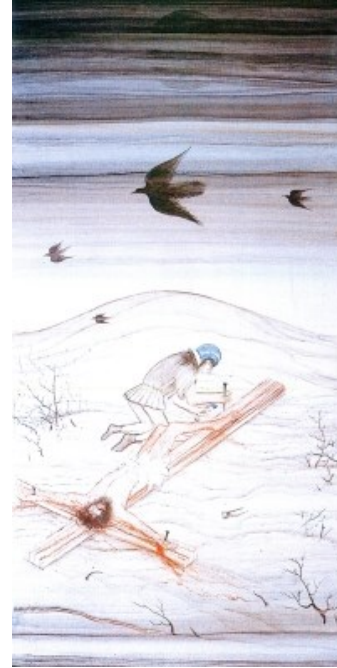


Abb. 214



Abb. 215



Abb. 216

Pfarrkirche St. Nikolaus, Inzersdorf
Wien XXIII.
Kreuzweg A. Lehmden



Abb. 217



Abb. 218

Donaucitykirche, Wien XXII.
Kreuzweg H. Tesar



Abb. 219



Abb. 220

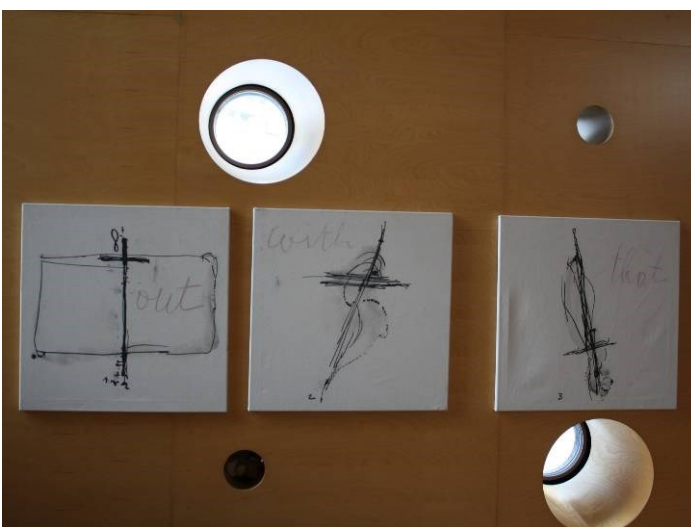


Abb. 221

Donaucitykirche, Wien XXII.
Kreuzweg H. Tesar

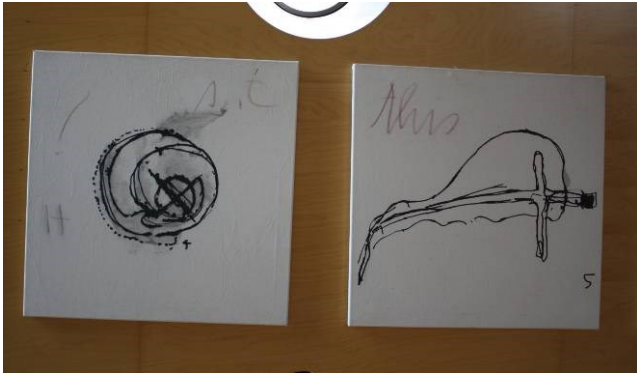


Abb. 222



Abb. 223

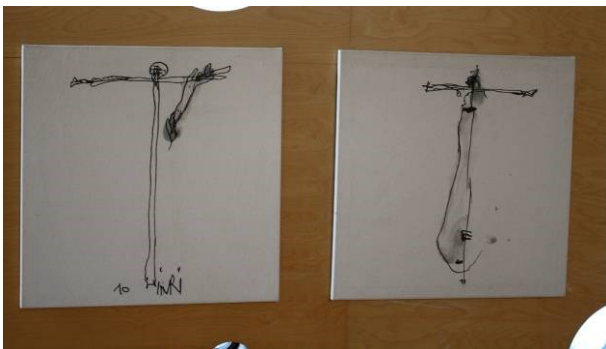


Abb. 224



Abb. 225

Cyrril und Method, Wien XXI. Kreuzweg



Abb. 226 Innenansicht



Abb. 227 „Niederdrücken“, „Belasten“
III. und II. Station

Abb. 228 „Verteilen“, „Hilflos“, V und IV Station

Cyrril und Method, Wien XXI. Kreuzweg



Abb. 229 VII. Station

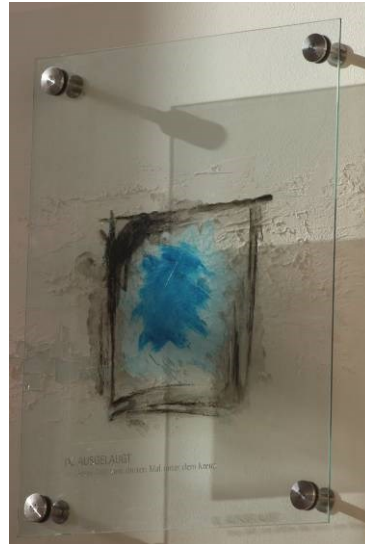


Abb. 230 „Ausgelaugt“,
IX. Station



Abb. 231 „Fixiert“, „Schutzlos“; XI. und X. Station

St. Elisabeth, Wien IV.
Fastentücher A. Graf



Abb. 232 Fastentuch Hochaltar



Abb. 233 Rechter Seitenaltar

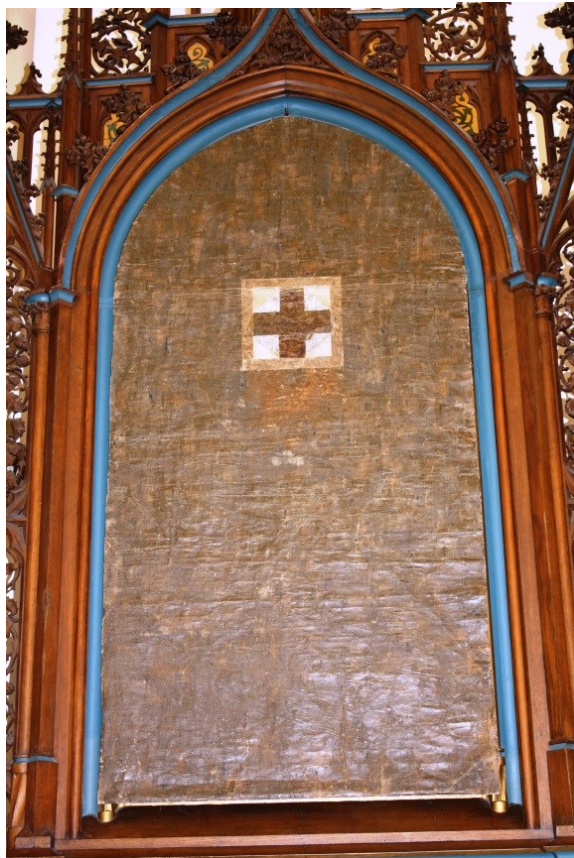


Abb. 234 Linker Seitenaltar

arre Gersthof

Wien XVIII.
Ostertuch E. Degasperi



Abb. 235

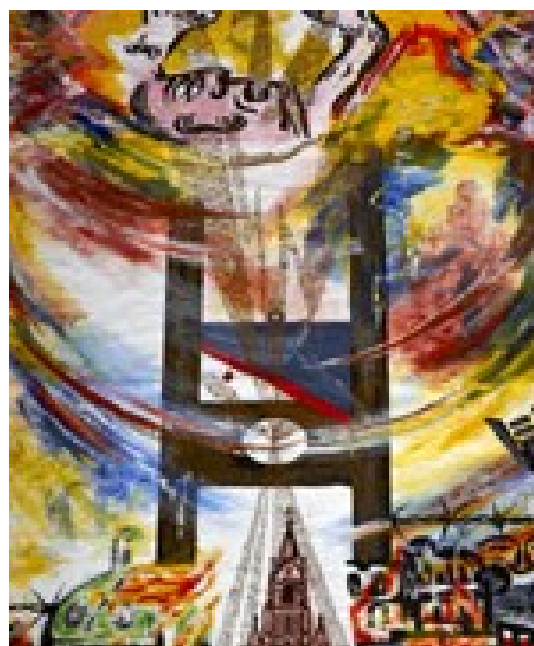


Abb. 236 Detail Ostertuch

St. Michael, Wien I.
Fastentücher Lore Heuermann



Abb. 237 Fastentuch Hochaltar



Abb. 238 Seitenaltar



Abb. 239

St. Michael, Wien I.
Fastentuch, G. Bergmeier



Abb. 240 Fastentuch von 2010

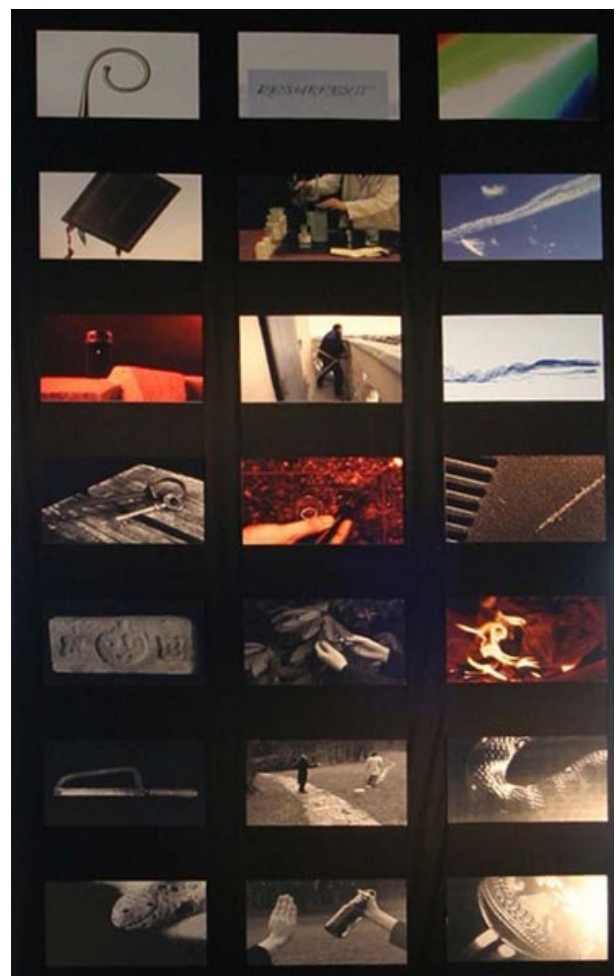


Abb. 241 Ansicht Ende der Fastenzeit

St. Othmar, Mödling NÖ
Fastentuch D. Frass-Heckermann



Abb. 242

St. Johannes Nepomuk-Kapelle, Wien IX.
Fastenbild J. Messensee



Abb. 243 „Der Logos“

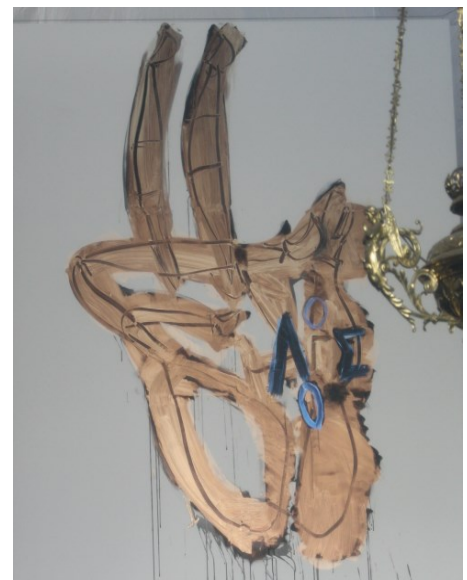


Abb. 244

Altarrauminstallation



Abb. 245 Liturgische Orte M. Kienzer



Abb. 246 Der dreizehnte Stuhl



Abb. 247 Legokreuz M. Erjautz

Universitätskirche, Wien I.
Installation M. Schellander



Abb. 248 Ansicht der Installation Richtung Hochaltar



Abb. 249 Ansicht Seitenaltar



Abb. 250 Verspannungen im Kirchenraum

Universitätskirche, Wien I.
Installation „Der Jesuitenkosmos“



Abb. 251



Abb. 252



Abb. 253

Universitätskirche, Wien I.
Installation „Fatsche“
Rothenmann



Abb. 254



Abb. 255

St. Ruprecht, Wien I.
Fasteninstallationen



Abb. 256 Fasteninstallation
Christof Cremer 2003

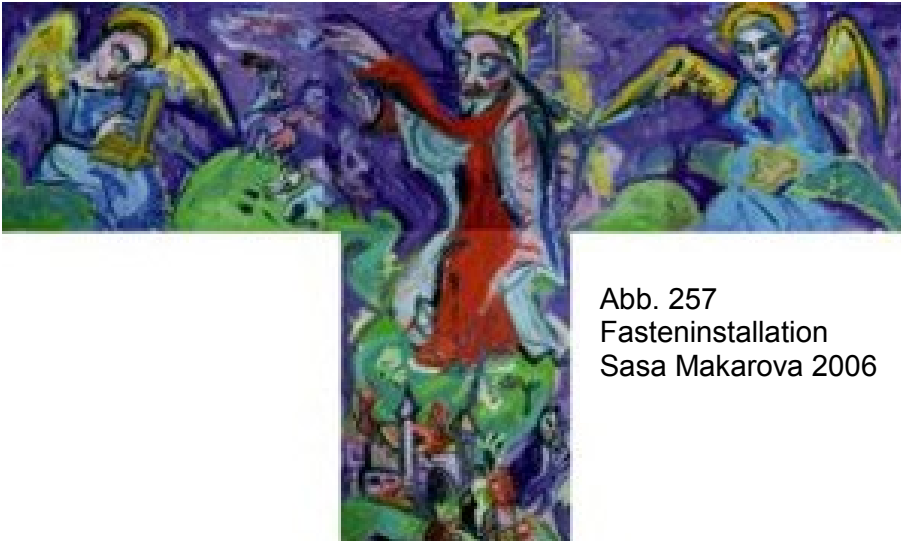


Abb. 257
Fasteninstallation
Sasa Makarova 2006

St. Ruprecht, Wien I.
A. Hrdlicka, Marsyas II.



Abb. 258



Abb. 259

Kunst im Karner, Mödling NÖ
Intervention H. Nitsch



Abb. 260



Abb. 261

Kunst im Karner, Mödling NÖ Intervention L. Zogmayer



Abb. 262 WORDEN



Abb. 264 Intervention Altar



Abb. 263

Bildnachweis

Abb. 1: Wiener Neustädter Dom, Volksaltar – O. Uhl, in: Conrad Lienhardt, Ottokar Uhl. Werk. Theorie. Perspektiven. (=Institut für Verhalten und Raum, Reihe Kirchenbau Bd.3) Linz 2000. S. 91

Abb. 2: Wiener Neustädter Dom, Volksaltar – O. Uhl, in: Conrad Lienhardt, Ottokar Uhl. Werk. Theorie. Perspektiven. (=Institut für Verhalten und Raum, Reihe Kirchenbau Bd.3) Linz 2000. S. 90.

Abb. 3: Raummodelle – Pläne R. Schwarz, in: Conrad Lienhardt (Hrsg.), Rudolf Schwarz (1897 – 1961) Werk. Theorie. Rezeption. (Kunstreferat d. Diözese Linz. Reihe Kirchenbau Bd. 1) Linz 1997. S. 39 – 42.

Abb. 4: St. Gertrud, Klosterneuburg,
URL:www.2.uni-erfurt.de/liturgiewissenschaft/bilder/St.Gertrud.jpg&mgr (11.2.2011)

Abb. 5: Salzburg-Parsch, Entwurfszeichnung <http://kultur-online.net/node/11180> (12.5.2014)

Abb. 6: Salzburg-Parsch; Innenaufnahme F. Hubmann <http://kultur-online.net/node/11180> (12.5.2014)

Abb. 7: Basilika unser Lieben Frau von den Schotten, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 1.12.2012

Abb. 8: Pfarrkirche Hetzendorf, URL:<http://www.pfarre-hetzendorf.at> (11.2.2011)

Abb. 9: Pfarrkirche Hetzendorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 30.10.2007

Abb. 10: Pfarrkirche Hetzendorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 30.10.2007

Abb. 11: Pfarrkirche Hetzendorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 30.10.2007

Abb. 12: Krypta Schottenkirche, in: Robert Kramreiter, Die Schottengruft in Wien. Wien 1962. o. S.

Abb. 13: Krypta Schottenkirche, in: Robert Kramreiter, Die Schottengruft in Wien. Wien 1962. S. 21.

Abb. 14: Krypta Schottenkirche, Ansichtskarte Nr. 107, Museum der Schottenabtei. 1010 Wien.

Abb. 15: Pfarrkirche Grinzing, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 1.12.2007

Abb. 16: Pfarrkirche Grinzing, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 1.12.2007

Abb. 17: Pfarrkirche Grinzing, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 1.12.2007

Abb. 18: Stadtpfarrkirche Korneuburg, URL:www.pfarre-korneuburg/aegidInnenraum.jpg. (11.2.2011)

Abb. 19: Stadtpfarrkirche Korneuburg, URL:www.pfarre-korneuburg/aegidInnenraum.jpg. (11.2.2011)

Abb. 20: Stadtpfarrkirche Korneuburg, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 2.8.2008

- Abb. 21: Pfarrkirche Obersdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 2.8.2008
- Abb. 22: Pfarrkirche Obersdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 2.8.2008
- Abb. 23: Pfarrkirche Obersdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 2.8.2008
- Abb. 24: Rektoratskirche St. Ruprecht,
URL:www.ruprechtskirche.at/new/index.php?id=21 (11.2.2011)
- Abb. 25: Rektoratskirche St. Ruprecht, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 19.10.2007
- Abb. 26: Pfarrkirche Priggwitz, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 18.9.2010
- Abb. 27: Pfarrkirche Priggwitz, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 18.9.2010
- Abb. 28: Pfarrkirche Priggwitz, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 18.9.2010
- Abb. 29: Pfarrkirche Pottschach, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 17.10.2007
- Abb. 30: Pfarrkirche Pottschach, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 17.10.2007
- Abb. 31: Pfarrkirche Pottschach, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 17.10.2007
- Abb. 32: Pfarrkirche St. Elisabeth, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 18.3.2010
- Abb. 33: Pfarrkirche St. Elisabeth, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 18.3.2010
- Abb. 34: Pfarrkirche St. Othmar Mödling, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 28.8.2010
- Abb. 35: Pfarrkirche St. Othmar Mödling, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 28.8.2010
- Abb. 36: Pfarrkirche St. Othmar Mödling, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 28.8.2010
- Abb. 37: Pfarrkirche Velm. St. Nikolaus, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 9.9.2012
- Abb. 38: Pfarrkirche Velm. St. Nikolaus, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 9.9.2012
- Abb. 39: St. Brigitta, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 9.5.2009
- Abb. 40: St. Brigitta, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 9.5.2009
- Abb. 41: Pfarrkirche St. Paul, Döbling, URL:<http://members.aon.at/www.doebling-stpaul.at>
(14.2.2011)
- Abb. 42: Detail Mosaik St. Paul, Döbling, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 22.1.2011
- Abb. 43: Pfarrkirche St. Paul, Döbling, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 22.1.2011
- Abb. 44: Pfarrkirche Muthmannsdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 3.9.2009
- Abb. 45: Pfarrkirche Muthmannsdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 3.9.2009
- Abb. 46: Pfarrkirche Muthmannsdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 3.9.2009
- Abb. 47: Pfarrkirche Herrenleis, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 2.8.2008

- Abb. 48: Pfarrkirche Herrenleis, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 2.8.2008
- Abb. 49: St. Othmar, Weißgerbern Wien, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 9.2.2008
- Abb. 50: St. Othmar, Weißgerbern Wien, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 9.2.2008
- Abb. 51: St. Othmar, Weißgerbern Wien, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 9.2.2008
- Abb. 52 Pfarrkirche Altlerchenfeld, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 9.2.2008
- Abb. 53: Pfarrkirche Altlerchenfeld,
URL:www.lazaristenpfarre.at/allgemeines.htm#Innengestaltung (13.2.2010)
- Abb. 54: Pfarrkirche Hof a. Leithaberge, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 12.9.2010
- Abb. 55: Pfarrkirche Hof a. Leithaberge, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 12.9.2010
- Abb. 56: Pfarrkirche Scheiblingkirchen, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 8.4.2008
- Abb. 57: Pfarrkirche Scheiblingkirchen, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 8.4.2008
- Abb. 58: Pfarrkirche Maria Loretto, Jedlesee,
URL:www.joachimhoffmann.at/Joachim_Hoffmann/sakraler_raum_jedlesee.html. (13.2.2011)
- Abb. 59: Pfarrkirche Maria Loretto, Jedlesee, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 16.1.2010
- Abb. 60: Franziskuskapelle, Franziskanerkloster Wien, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 7.8.2008
- Abb. 61: Franziskuskapelle, Franziskanerkloster Wien, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 7.8.2008
- Abb. 62: Franziskuskapelle, Franziskanerkloster Wien, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 7.8.2008
- Abb. 63: Kalvarienbergkirche, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 9.2.2008
- Abb. 64: Kalvarienbergkirche, URL:<http://www.kalvarienbergkirche.at/index.html>. (13.2.2011)
- Abb. 65: Pfarrkirche Unterwaltersdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 2.9.2009
- Abb. 66: Pfarrkirche Unterwaltersdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 2.9.2009
- Abb. 67: Pfarrkirche Unterwaltersdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 2.9.2009
- Abb. 68: Pfarrkirche St. Gertrud, Währing,
URL:http://pastoralamt.info/fileadmin/inhalt/Grunddienste/Grunddienst_Liturgie/PDFArtikel-DasWienerModell-Exemplarische_Projekte.pdf.S.11 (13.2.2011)
- Abb. 69: Pfarrkirche St. Gertrud, Währing, URL:
<https://dl.dropboxusercontent.com/u/73374707/Ambo%20B.jpg> (2.1.2014)
- Abb. 70: Pfarrkirche St. Gertrud, Währing,
URL:http://pastoralamt.info/fileadmin/inhalt/Grunddienste/Grunddienst_Liturgie/PDFArtikel-DasWienerModell-Exemplarische_Projekte.pdf.S.12. (13.2.2011)

Abb. 71: Pfarrkirche Pfaffstätten, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 5.2.2010

Abb. 72: Pfarrkirche Pfaffstätten, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 5.2.2010

Abb. 73: Pfarrkirche Pfaffstätten, URL:<http://www.hoefinger.net> (4.1.2011)

Abb. 74: Pfarrkirche Zum Allerheiligsten Erlöser, Endresstrasse,
URL:http://pastoralamt.info/fileadmin/inhalt/Grunddienste/Grunddienst_Liturgie/PDFArtikel-DasWienerModell-Exemplarische_Projekte.pdf.S.2. (13.2.2011)

Abb. 75: Pfarrkirche Zum Allerheiligsten Erlöser, Endresstrasse,
URL:http://pastoralamt.info/fileadmin/inhalt/Grunddienste/Grunddienst_Liturgie/PDFArtikel-DasWienerModell-Exemplarische_Projekte.pdf.S.2 (13.2.2011)

Abb. 76: Pfarrkirche Zum Allerheiligsten Erlöser, Endresstrasse,
URL:http://pastoralamt.info/fileadmin/inhalt/Grunddienste/Grunddienst_Liturgie/PDFArtikel-DasWienerModell-Exemplarische_Projekte.pdf.S.2 (13.2.2011)

Abb. 77: Garnisonskirche zum Hl. Kreuz, Stiftskirche, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 3.1.2008

Abb. 78: Garnisonskirche zum Hl. Kreuz, Stiftskirche, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 3.1.2008

Abb. 79: Votivkirche, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 8.4.2010

Abb. 80: Votivkirche, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 8.4.2010

Abb. 81: Votivkirche, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 8.4.2010

Abb. 82: Pfarrkirche Kaiserebersdorf,
URL:http://pastoralamt.info/fileadmin/inhalt/Grunddienste/Grunddienst_Liturgie/PDFArtikel-DasWienerModell-Exemplarische_Projekte.pdf.S.4. (13.2.2011)

Abb. 83: Pfarrkirche Kaiserebersdorf,
URL:http://pastoralamt.info/fileadmin/inhalt/Grunddienste/Grunddienst_Liturgie/PDFArtikel-DasWienerModell-Exemplarische_Projekte.pdf.S.4. (13.2.2011)

Abb. 84: Pfarrkirche Kaiserebersdorf,
URL:http://pastoralamt.info/fileadmin/inhalt/Grunddienste/Grunddienst_Liturgie/PDFArtikel-DasWienerModell-Exemplarische_Projekte.pdf.S.4. (13.2.2011)

Abb. 85: Pfarrkirche Ober St.Veit, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber (16.1.2010)

Abb. 86: Pfarrkirche Ober St.Veit,
URL:http://pastoralamt.info/fileadmin/inhalt/Grunddienste/Grunddienst_Liturgie/PDFArtikel-DasWienerModell-Exemplarische_Projekte.pdf.S.4. (16.1.2010)

Abb. 87: Pfarrkirche Neukloster Wr. Neustadt,
URL:http://pastoralamt.info/fileadmin/inhalt/Grunddienste/Grunddienst_Liturgie/PDFArtikel-DasWienerModell-Exemplarische_Projekte.pdf.S.7. (13.2.2011)

Abb. 88: Pfarrkirche Neukloster Wr. Neustadt, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 14.12.2007

Abb. 89: Pfarrkirche Wilfersdorf, URL:<http://members.aon.at/pfarre-wilfersdorf/1wilfersdorf1.htm> (4.1.2012)

Abb. 90: Pfarrkirche Wilfersdorf, URL:<http://www.mueller-funk.com/sabine.htm> (4.1.2012)

Abb. 91: Augustinerkirche, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 13.10.2007

Abb. 92: Augustinerkirche, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 13.10.2007

Abb. 93: Augustinerkirche,
URL:<http://www.spillutini.com/project.php?id=2547> Aufnahme 02/09 (10.9.2007)

Abb. 94: Rektoratskirche St. Anna,
URL:<http://www.spillutini.com/project.php?id=2418> Aufnahme 10/06 (10.9.2007)

Abb. 95: Rektoratskirche St. Anna, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 13.10.2007

Abb. 96: Pfarrkirche Deutschbrodersdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 2.9.2009

Abb. 97: Pfarrkirche Deutschbrodersdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 2.9.2009

Abb. 98: Pfarrkirche Achau, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 9.9.2012

Abb. 99: Pfarrkirche Achau, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 9.9.2012

Abb. 100: Pfarrkirche Edlitz, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 8.4.2009

Abb. 101: Pfarrkirche Edlitz, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 8.4.2009

Abb. 102: Fischamend St. Michael, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 15.9.2013

Abb. 103 Fischamend St. Michael, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 15.9.2013

Abb. 104: Pfarrkirche St. Andreas, Ladendorf
URL: <https://dl.dropboxusercontent.com/u/73374707/Raum%20006.jpg>
(2.1.2014)

Abb. 105: Pfarrkirche St. Andreas, Ladendorf, URL:
<https://dl.dropboxusercontent.com/u/73374707/ALTAR%20000.jpg>
(2.1.2014)

Abb. 106: Pfarrkirche St. Andreas, Ladendorf, URL:
<https://dl.dropboxusercontent.com/u/73374707/AMBO%20005.jpg>
(2.1.2014)

Abb. 107: Pfarrkirche Günselsdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 10.2.2011

Abb. 108: Pfarrkirche Günselsdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 10.2.2011

Abb. 109: Pfarrkirche Maria Geburt, Hietzing, Ansichtskarte Maria Hietzing, Wien o.J.

Abb. 110: Pfarrkirche Maria Geburt, Hietzing, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 13.10.2007

Abb. 111: Pfarrkirche Hl. Johannes Nepomuk, Migazziplatz, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 20.11.2007

Abb. 112: Pfarrkirche Hl. Johannes Nepomuk, Migazziplatz, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 20.11.2007

Abb. 113: Pfarrkirche Hl. Johannes Nepomuk, Migazziplatz, Aufnahme Monika Kracher-
Innerhuber 20.11.2007

Abb. 114: Pfarrkirche Lichtental, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 20.9.2011

Abb. 115: Pfarrkirche Lichtental, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 20.9.2011

Abb. 116: Pfarrkirche Lichtental, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 20.9.2011

Abb. 117: Hl. Leopold, Steinhof, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 1.12.2007

Abb. 118: Hl. Leopold, Steinhof, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 1.12.2007

Abb. 119: Filialkirche Hl. Katharina Glinzendorf, Aufnahme Karl Posch 31.8.2009

Abb. 120: Filialkirche Hl. Katharina Glinzendorf, URL:<http://hermannstaudinger.at/02html>.
(12.2.2011)

Abb. 121: Filialkirche Hl. Katharina Glinzendorf, URL:<http://hermannstaudinger.at/05html>.
(12.2.2011)

Abb. 122: Pfarrkirche Hengersdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 20.8.2011

Abb. 123: Pfarrkirche Hengersdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 20.8.2011

Abb. 124: Pfarrkirche Hengersdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 20.8.2011

Abb. 125: Pfarrkirche Steinabrückl, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 23.11.2013

Abb. 126: Pfarrkirche Steinabrückl, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 23.11.2013

Abb. 127: Pfarrkirche Bad Vöslau, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 5.2.2010

Abb. 128: Pfarrkirche Bad Vöslau, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 5.2.2010

Abb. 129: Pfarrkirche Höflein a.d. Donau, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 29.6.2013

Abb. 130: Pfarrkirche Höflein a.d. Donau, Detail Altarleuchter, Aufnahme Monika Kracher-
Innerhuber 29.6.2013

Abb. 131: Pfarrkirche Kirchsschlag, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 8.2.2011

Abb. 132: Pfarrkirche Kirchsschlag, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 8.2.2011

Abb. 133: Pfarrkirche Kirchsschlag, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 8.2.2011

Abb. 134: St. Michael/ Heiligenstadt
URL:<http://www.heiligenstadt.com/static/hstd/images/DSC00830.jpg> (15.02.2011)

Abb. 135: St. Michael/Heiligenstadt, Volksaltar, Aufnahme Hannes Geirhofer 22.2.2011

Abb. 136: Pfarrkirche Alland, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 28.7.2008

Abb. 137: Pfarrkirche Alland, Kreuzwegdetail, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 28.7.2008

Abb. 138: Pfarrkirche Alland, Fresko Köberl, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 28.7.2008

- Abb. 139: Apsismosaik St. Gabriel, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 27.8.2010
- Abb. 140: Gesamtansicht St. Gabriel, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 27.8.2010
- Abb. 141: Detail Apsismosaik St. Gabriel, URL: <http://www.sonntagsblatt.at/kirche-hier-und-anderswo/thema-der-woche?d=mit-waage-und-schwert> (7.4.2012)
- Abb. 142: Rosenkranzbilder E. Fuchs, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 30.10.2007
- Abb. 143: Detailansicht Rosenkranzbilder, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 30.10.2007
- Abb. 144/145: Bildersturm - Rosenkranzbilder, URL:<http://www.pfarre-hetzendorf.at/fuchs.htm> (7.4.2012)
- Abb. 146: Möllersdorf Werktagkapelle, URL:http://www.architektur-noe.at/be/detailansicht_karte.php?nummer=&suche=&architekturobjekt_id=545 (6.4.2012)
- Abb. 147: Pfarrkirche Möllersdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 3.9.2009
- Abb. 148: Pfarrkirche Möllersdorf Kirchenraum, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 3.9.2009
- Abb. 149: Kreuzweg Möllersdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 3.9.2009
- Abb. 150: Tabernakeltür St. Stephan, Straznicky, in: Mein Bild – meine Religion. Aspekte der Religion zu Bildern der Kunst. (Symposium 7./8. Juni 2007) Hrsg. Johannes Rauchenberger, Birgit Pölzl. München 2007. S.73.
- Abb. 151: Wr. Neustädter Altar, St. Stephan, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 16.9.2009
- Abb. 152: St. Jakob/Heiligenstadt, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 15.3.2011
- Abb. 153: St. Jakob/Heiligenstadt, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 12.8.2013
- Abb. 154: St. Jakob/Heiligenstadt Fenster „Ehernes Becken“, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 12.8.2013
- Abb. 155: St. Jakob/Heiligenstadt Fenster „Taufe Jesu“, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 12.8.2013
- Abb. 156: St. Ruprecht, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 19.10.2007
- Abb. 157: St. Ruprecht Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 19.10.2007
- Abb. 158: St. Ruprecht, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 19.10.2007
- Abb. 159: St. Ruprecht, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 19.10.2007
- Abb. 160: St. Ruprecht, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 19.10.2007
- Abb. 161: St. Ruprecht, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 19.10.2007
- Abb. 162: Puchberg am Schneeberg, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 3.9.2009
- Abb. 163: Puchberg am Schneeberg, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 3.9.2009

Abb. 164: Puchberg am Schneeberg, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 3.9.2009

Abb. 165: Pfarrkirche Unterwaltersdorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 2.9.2009

Abb. 166: Erlöserkirche Am Schüttel, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 16.1.2010

Abb. 167: Kreuzweg Franz Deed Erlöserkirche, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 16.1.2010

Abb. 168: Kreuzweg Franz Deed Erlöserkirche, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 16.1.2010

Abb. 169: Kreuzweg Franz Deed Erlöserkirche, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 16.1.2010

Abb. 170: Kreuzweg Franz Deed Erlöserkirche, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 16.1.2010

Abb. 171: Kreuzweg Franz Deed Erlöserkirche, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 16.1.2010

Abb. 172: Kreuzweg Franz Deed Erlöserkirche, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 16.1.2010

Abb. 173: Kreuzweg Franz Deed Erlöserkirche, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 16.1.2010

Abb. 174: Kreuzweg Franz Deed Erlöserkirche, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 16.1.2010

Abb. 175: „Kreuzwegsnischen“, Am Schüttel, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 16.1.2010

Abb. 176: Pfarrkirche Maria Himmelfahrt Berndorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 5.2.2010

Abb. 177: Kreuzweg F. Drapela, Berndorf, Erste Station – Verurteilung durch Pilatus, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 5.2.2010

Abb. 178: Kreuzweg F. Drapela, Berndorf, III. und IV. Station, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 5.2.2010

Abb. 179: Kreuzweg F. Drapela, Berndorf, V. Station – Simon von Cyrene hilft Jesus das Kreuz tragen, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 5.2.2010

Abb. 180: Kreuzweg F. Drapela, Berndorf, VI. Station – Veronika reicht Jesus das Schweißstuch, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 5.2.2010

Abb. 181: Kreuzweg F. Drapela, Berndorf, VII. Station, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 5.2.2010

Abb. 182: Kreuzweg F. Drapela, Berndorf, VIII. Station, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 5.2.2010

Abb. 183: Kreuzweg F. Drapela, Berndorf, X. und XI. Station, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 5.2.2010

Abb. 184: Kreuzweg F. Drapela, Berndorf, XII, Station, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 5.2.2010

Abb. 185: Kreuzweg F. Drapela, Berndorf, XIII. und XIV. Station, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 5.2.2010

Abb. 186: Langhauswand Berndorf, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 5.2.2010

- Abb. 187: Möllersdorf Innenansicht, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 3.9.2009
- Abb. 188: Möllersdorf Ansicht linke Seitenwand. Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 3.9.2009
- Abb. 189: Möllersdorf, Kreuzweg Lydia Roppolt, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 3.9.2009
- Abb. 190: Möllersdorf, Kreuzweg Lydia Roppolt, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 3.9.2009
- Abb. 191: Möllersdorf, Kreuzweg Lydia Roppolt, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 3.9.2009
- Abb. 192: Möllersdorf, Kreuzweg Lydia Roppolt, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 3.9.2009
- Abb. 193: Möllersdorf, Kreuzweg Lydia Roppolt, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 3.9.2009
- Abb. 194: Priggwitz, Seitenschiff, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 18.9.2010
- Abb. 195: Priggwitz Kreuzweg Johannes Seidl, 1. Station. URL:<http://user.eduhi.at/pfarre-griggwitz/kreuzweg.htm> (22. Aug. 2012)
- Abb. 196: Priggwitz Kreuzweg Johannes Seidl, 2. Station. URL:<http://user.eduhi.at/pfarre-griggwitz/kreuzweg.htm> (22. Aug. 2012)
- Abb. 197: Priggwitz Kreuzweg Johannes Seidl, 3. Station. URL:<http://user.eduhi.at/pfarre-griggwitz/kreuzweg.htm> (22. Aug. 2012)
- Abb. 198: Priggwitz Kreuzweg Johannes Seidl, 3. Station. URL:<http://user.eduhi.at/pfarre-griggwitz/kreuzweg.htm> (22. Aug. 2012)
- Abb. 199: Priggwitz Kreuzweg Johannes Seidl, URL:<http://user.eduhi.at/pfarre-griggwitz/kreuzweg.htm> (22. Aug. 2012)
- Abb. 200: Priggwitz Kreuzweg Johannes Seidl, URL:<http://user.eduhi.at/pfarre-griggwitz/kreuzweg.htm> (22. Aug. 2012)
- Abb. 201: Priggwitz Kreuzweg Johannes Seidl, URL:<http://user.eduhi.at/pfarre-griggwitz/kreuzweg.htm> (22. Aug. 2012)
- Abb. 202: Priggwitz Kreuzweg Johannes Seidl, URL:<http://user.eduhi.at/pfarre-griggwitz/kreuzweg.htm> (22. Aug. 2012)
- Abb. 203: Priggwitz Kreuzweg Johannes Seidl, URL:<http://user.eduhi.at/pfarre-griggwitz/kreuzweg.htm> (22. Aug. 2012)
- Abb. 204: Priggwitz, Kreuzweg, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 18.9.2010
- Abb. 205: Priggwitz, Kreuzweg, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 18.9.2010
- Abb. 206: Pfarrkirche St. Nikolaus/ Inzersdorf, Kreuzweg A. Lehmden, URL:<http://www.pfarresanktnikolaus.at/fotos/1inzersdorfweb/images/5.jpg> (21. Aug.2012)
- Abb. 207: Pfarrkirche St. Nikolaus/ Inzersdorf, Kreuzweg A. Lehmden, URL:<http://www.pfarresanktnikolaus.at/fotos/1inzersdorfweb/images/6.jpg> (21. Aug.2012)
- Abb. 208: Pfarrkirche St. Nikolaus/ Inzersdorf, Kreuzweg A. Lehmden, URL:<http://www.pfarresanktnikolaus.at/fotos/1inzersdorfweb/images/7.jpg> (21. Aug.2012)

Abb. 209: Pfarrkirche St. Nikolaus/ Inzersdorf, Kreuzweg A. Lehmden,
URL:<http://www.pfarresanktnikolaus.at/fotos/1inzersdorfweb/images/8.jpg> (21. Aug.2012)

Abb. 210: Pfarrkirche St. Nikolaus/ Inzersdorf, Kreuzweg A. Lehmden,
URL:<http://www.pfarresanktnikolaus.at/fotos/1inzersdorfweb/images/9.jpg> (21. Aug.2012)

Abb. 211: Pfarrkirche St. Nikolaus/ Inzersdorf, Kreuzweg A. Lehmden,
URL:<http://www.pfarresanktnikolaus.at/fotos/1inzersdorfweb/images/10.jpg> (21. Aug.2012)

Abb. 212: Pfarrkirche St. Nikolaus/ Inzersdorf, Kreuzweg A. Lehmden,
URL:<http://www.pfarresanktnikolaus.at/fotos/1inzersdorfweb/images/11.jpg> (21. Aug.2012)

Abb. 213: Pfarrkirche St. Nikolaus/ Inzersdorf, Kreuzweg A. Lehmden,
URL:<http://www.pfarresanktnikolaus.at/fotos/1inzersdorfweb/images/12.jpg> (21. Aug.2012)

Abb. 214: Pfarrkirche St. Nikolaus/ Inzersdorf, Kreuzweg A. Lehmden,
URL:<http://www.pfarresanktnikolaus.at/fotos/1inzersdorfweb/images/13.jpg> (21. Aug.2012)

Abb. 215: Pfarrkirche St. Nikolaus/ Inzersdorf, Kreuzweg A. Lehmden,
URL:<http://www.pfarresanktnikolaus.at/fotos/1inzersdorfweb/images/14.jpg> (21. Aug.2012)

Abb. 216: Pfarrkirche St. Nikolaus/ Inzersdorf, Kreuzweg A. Lehmden,
URL:<http://www.pfarresanktnikolaus.at/fotos/1inzersdorfweb/images/15.jpg> (21. Aug.2012)

Abb. 217: Pfarrkirche St. Nikolaus/ Inzersdorf, Kreuzweg A. Lehmden,
URL:<http://www.pfarresanktnikolaus.at/fotos/1inzersdorfweb/images/16.jpg> (21. Aug.2012)

Abb. 218: 15. Station, Pfarrkirche St. Nikolaus/ Inzersdorf, Kreuzweg A. Lehmden,
URL:<http://www.pfarresanktnikolaus.at/fotos/1inzersdorfweb/images/17.jpg> (21. Aug.2012)

Abb. 219: Donaucitykirche Innenansicht, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 26.1.2010

Abb. 220: Donaucitykirche Kreuzweg H. Tesar, Gesamtansicht, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 26.1.2010

Abb. 221: Donaucitykirche Kreuzweg H. Tesar, 1./2./3. Station , Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 26.1.2010

Abb. 222: Donaucitykirche Kreuzweg H. Tesar, 4./5. Station, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 26.1.2010

Abb. 223: Donaucitykirche Kreuzweg H. Tesar, 6./8. Station, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 26.1.2010

Abb. 224: Donaucitykirche Kreuzweg H. Tesar, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 26.1.2010

Abb. 225: Donaucitykirche Kreuzweg H. Tesar, 12./13./14. Station, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 26.1.2010

Abb. 226: Innenansicht Cyrill und Method/ Wien, Foto: Piotr Fidler, URL:<http://www.pfarre-cyrrill-method.at/?p=galerie> (22. Aug. 2012)

Abb. 227: Pfarrkirche Cyrill und Method, Kreuzweg III. und II. Station, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 16.1.2010

Abb. 228: Pfarrkirche Cyrill und Method, Kreuzweg V. und IV. Station, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 16.1.2010

Abb. 229: Pfarrkirche Cyrill und Method, Kreuzweg VII. Station, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 16.1.2010

Abb. 230: Pfarrkirche Cyrill und Method, Kreuzweg IX. Station, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 16.1.2010

Abb. 231: Pfarrkirche Cyrill und Method, Kreuzweg XI. und X. Station, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 16.1.2010

Abb. 232: Fastentuch St. Elisabeth, Hochaltar, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 19.3.2012

Abb. 233: Fastentuch St. Elisabeth, rechter Seitenaltar, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 19.3.2012

Abb. 234: Fastentuch St. Elisabeth, linker Seitenaltar, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 19.3.2012

Abb. 235: Ostertuch, Pfarre Weinberg, Ernst Degasper, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 9.2.2008

Abb. 236: Detail Ostertuch URL:<http://www.erzdioezese-wien.at/content/artikel/a10608> (5.1.2013)

Abb. 237: Michaelerkirche Wien, Fastentuch Hochaltar, Lore Heuermann, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber März 2012

Abb. 238: Michaelerkirche Wien, Fastentuch rechter Seitenaltar, Lore Heuermann, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber März 2012

Abb. 239: Michaelerkirche Wien, Fastentuch linker Seitenaltar, Lore Heuermann, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber März 2012

Abb. 240: Michaelerkirche, Fastentuch Zustand 2. Fastensonntag, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 2010

Abb. 241: Michaelerkirche, Fastentuch Zustand Ende der Fastenzeit, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 2010

Abb. 242: Mödling St. Othmar, Fastentuch, Doris Frass-Heckermann
URL:<http://www.othmar.at/aktuell/fastenzeit/fastentuch.html> (6.1.2013)

Abb. 243: Jürgen Messensee, Fastenbild „Der Logos“ Nepomukkapelle, Aufnahme: Monika Kracher-Innerhuber 15.3.2010

Abb. 244: Jürgen Messensee, Fastenbild „Der Logos“, Aufnahme: Monika Kracher-Innerhuber 15.3.2010

Abb. 245: Altarrauminstallation M. Kienzer Universitätskirche Wien, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 13.10.2007

Abb. 246: Der dreizehnte Stuhl M. Kienzer, Universitätskirche, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 16.9.2009

Abb. 247: M. Erjautz, Legokreuz, Universitätskirche Wien, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 13.10.2007

Abb. 248: Universitätskirche Installation M. Schellander, Ansicht Hochaltar, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 7.8.2008

Abb. 249: Universitätskirche Installation M. Schellander, Ansicht Seitenaltar, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 7.8.2008

Abb. 250: Universitätskirche Installation M. Schellander, Ansicht Gewölbe, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 7.8.2008

Abb. 251: Universitätskirche Installation Jesuitenkosmos, URL:<http://www.steinbrener-dempf.com/jesuitenkosmos.html> (7.1.2013)

Abb. 252: Universitätskirche Installation Jesuitenkosmos, URL:<http://www.steinbrener-dempf.com/jesuitenkosmos.html> (7.1.2013)

Abb. 253: Universitätskirche Installation Jesuitenkosmos, URL:<http://www.steinbrener-dempf.com/jesuitenkosmos.html> (7.1.2013)

Abb. 254: Universitätskirche Installation Rothemann „Fatsche“, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber, März 2010

Abb. 255: Universitätskirche Installation Rothemann „Fatsche“ Detail, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber, März 2010

Abb. 256: Fasteninstallation St. Ruprecht, Christof Cremer, URL:<http://www.ruprechtskirche.at/new/index.php?id=352003> (8.1.2013)

Abb. 257: Fasteninstallation St. Ruprecht, Sasa Makarova, URL:<http://www.ruprechtskirche.at/new/index.php?id=342006> (8.1.2013)

Abb. 258: Installation St. Ruprecht, A. Hrdlicka, Marsyas II, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber, 2007

Abb. 259: Installation St. Ruprecht, A. Hrdlicka, Marsyas II, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber, 2007

Abb. 260: Kunst im Karner, Mödling, H. Nitsch, URL:http://www.bgmweb.at/sto/kik/berichte_2010juni/kik_berichte_2010juni.html (7.1.2013)

Abb. 261: Kunst im Karner, Mödling, H. Nitsch, URL:http://www.bgmweb.at/sto/kik/berichte_2010juni/kik_berichte_2010juni.html (7.1.2013)

Abb. 262: Kunst im Karner, Mödling, L. Zogmayer, WORDEN, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 2010

Abb. 263: Kunst im Karner, Mödling, L. Zogmayer, WORDEN, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 2010

Abb. 264: Kunst im Karner, Mödling, L. Zogmayer, WORDEN Altar, Aufnahme Monika Kracher-Innerhuber 2010

Abstract

Kirche und Kunst waren durch Jahrhunderte eng miteinander verbunden. Im 20. Jahrhundert scheint diese Verbindung zunehmend gestört und teilweise auch ganz abgerissen zu sein.

Diese Arbeit versucht in vier großen Themenfeldern dem Verhältnis von Katholischer Kirche und Kunst in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts nachzugehen und anhand von Beispielen aus der Erzdiözese Wien zu belegen, dass sich das Verhältnis zwischen diesen beiden „Institutionen“ immer noch vielschichtig und spannungsreich gestaltet.

Im ersten Kapitel werden allgemeine Positionen und Entwicklungslinien des Verhältnisses der Kirche als Auftraggeber und der Kunst, die sich spätestens ab dem 19. Jahrhundert zunehmend als autonom verstand, aufgezeigt.

Die bemerkenswerte Bautätigkeit der Erzdiözese Wien nach dem Zweiten Weltkrieg bot für viele Künstler ein reiches Betätigungsfeld. Die Ausstattung der Kirchenräume spiegelte dabei nicht nur die formalen Vorzüge der jeweiligen Zeit wider, sondern musste auch den liturgischen Vorstellungen und Anforderungen entsprechen.

Deshalb werden in der vorliegenden Arbeit auch die liturgische Bewegung und die Reformen des II. Vatikanums und ihre Auswirkungen auf die Gestaltung der Kirchenräume kurz vorgestellt. In der Erzdiözese Wien wurde das sogenannte „Wiener Modell“ entwickelt, das seit dem Jahr 2000 das Prozedere der Umgestaltung regelt. Anhand von zahlreichen Einzelbeschreibungen wird aufgezeigt, wie mit der Problematik der Altarraumgestaltung in der Erzdiözese Wien umgegangen wurde, und damit erstmals eine umfangreiche Dokumentation der Umgestaltungen in der Erzdiözese Wien erstellt.

Dem Verhältnis von Kirche und Kunst wird in dieser Arbeit noch in weiteren Themengebieten nachgegangen: So wird die Problematik der Bilder im christlichen Kultraum in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Erzdiözese Wien und im letzten Großkapitel die temporäre Anbringung und Installation moderner Kunstwerke in Kirchenräumen der Erzdiözese behandelt.

Das Verhältnis von Kirche und Kunst ist wie die in dieser Arbeit angeführten Beispielen aus der Erzdiözese Wien belegen, immer noch vielschichtig und in vielen Fällen auch für beide Seiten fruchtbar.

Abstract

For centuries, Church and Art have been fruitfully connected, but within the twentieth century this relation appears to have been increasingly disturbed and occasionally even severed. Within four separate topic areas, this thesis attempts to examine the relationship between the Catholic Church and Art during the later twentieth century, thereby wishing to prove – using examples from the Archdiocese of Vienna – that even the current relationship between these two ‘institutions’ is still as manifold as conflict-laden. The first chapter deals with general positions and developmental tendencies of the church as commissioner and a novel self-perception of art which increasingly emphasized its autonomy from the nineteenth century onwards. The noticeable building activity within the Archdiocese of Vienna after World War II hereby provided a rich field of activity for many artists. The elaborate decoration of church interiors hereby not only reflected formal preferences of their respective time, but also had to correspond to liturgical expectations and necessities. Hence this thesis also briefly treats the liturgical movements and reforms of the Second Vaticanum and their impact upon the design of church interiors. The Archdiocese of Vienna noticeably developed a so-called ‘Viennese Model’ which has been regulating any restructuring procedures since 2000. Based upon several singular examples, this thesis highlights how the archbishopric of Vienna dealt with crucial issues of sanctuary restructuring, thereby providing the first comprehensive documentation of such modifications within the Viennese Archdiocese. Moreover, the relationship of church and art is examined within further topic areas: The difficulty of pictorial depictions within Christian sanctuaries throughout the second half of the twentieth century will be examined on the basis of several examples from the Archdiocese of Vienna. The final topical chapter deals with the temporary affixing and installation of modern art within the archdiocese’s church interiors. In conclusion, these analysed examples prove that the current relationship between Church and Art is still eclectic and in most cases immensely fruitful.

Lebenslauf

Geburtsjahr/ort: 1964, Steyr, OÖ

Schulbildung: Volks- und Hauptschule in Stadt Haag, NÖ
3jährige Fachschule für wirtschaftliche Frauenberufe, Haag
2jähriger Aufbaulehrgang, Haag
Matura mit gutem Erfolg 1983

Studium: Studium der Dt. Philologie und Kunstgeschichte,
Universität Wien 1983 - 1989
Studium der Kombinierten Religionspädagogik r.k. und Geschichte
und Sozialkunde (LA), Universität Wien 1985 - 1990
Erweiterungsstudium Dt. Philologie (LA) 1992 – 1995
Diplomstudium Kunstgeschichte seit 2005
Doktoratsstudium Kunstgeschichte 2007 – 2014

Berufstätigkeit : Unterrichtspraktikum am Bundesgymnasium Babenbergerring Wr.
Neustadt 1991-92
Unterrichtstätigkeit:Hauptschule Eisenstadt 1992/93,
Hauptschule Mattersburg 1993
Musikvolksschule Wr. Neustadt 1993/94
Seit 1994 Lehrtätigkeit am Bundesoberstufenrealgymnasium
Wr. Neustadt (Religion r.k., Geschichte und Sozialkunde)